Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik.

Moses Mendelssohn. Lessing.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
der philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

vorgelegt von

Annemarie Deditius.

Liegnitz 1918.
Druck von Carl Seyffarth.

Eingereicht am 9. November 1917.

Genehmigt auf Antrag des Herrn Professors
Geh. Hofrats Dr. Muncker.

Tag der mündlichen Prüfung 14. Dezember 1917.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	V—VI
1. Kapitel. Moses Mendelssohn	1
2. Kapitel. Lessing	45

Einleitung.

Zwei Wege können zu einer Behandlung des Problems der Verbindung von Poesie und Musik bei unseren Klassikern führen: Erstens die Untersuchung, inwiefern die Ideen, denen das Kunstwerk Richard Wagners seine Entstehung verdankt, schon in früheren Zeiten mehr oder minder bewußt vorhanden waren, eine Untersuchung, die umsomehr dadurch gerechtfertigt werden würde, daß Wagner und seine Anhänger sich vielfach auf unsere Klassiker berufen und Äußerungen von ihnen gern für ihre Theorien in Anspruch nehmen. Zweitens aber fällt das Problem der Verbindung von Poesie und Musik auch im 18. Jahrhundert in den großen Rahmen der Frage nach dem Fortleben antiker Kunst und der sich wandelnden Auffassung und Kenntnis von ihr, denn die Äußerungen über die Verwandtschaft der beiden Künste sind gewöhnlich eng mit Mutmaßungen und Ausdeutungen dieses Verhältnisses im klassischen Altertum verknüpft; und seit aus dem Wunsche, die antike Tragödie wieder zu beleben, eine neue Kunstform, die Oper entstanden war, wurde die Frage nach der Verbindung von Poesie und Musik häufig zu einer Untersuchung über die Beschaffenheit des antiken Dramas, denn die Berichte über seine beispiellose und nie wieder erreichte Wirkung reizten immer von neuem zu dem Bestreben, die bergenden Schleier zu heben und die überlieferten Reste zu neuem Leben zu erwecken.

Die vorliegende Arbeit, die Äußerungen über die Verbindung von Poesie und Musik aus dem Kreise Lessings behandelt, will in mehr als einem Sinne nur als Bruchstück angesehen werden, als ein Versuch, an einem bestimmten Punkte einen Querschnitt durch die lange Entwicklung zu legen und die Verzweigungen aufzuzeigen, in denen sich das Problem gerade hier darstellt. Jedoch ist der Ausschnitt nicht willkürlich gewählt worden, die stoffliche Begrenzung dieser Arbeit ist der Geschichte der Aesthetik entnommen. Die hier besprochenen Äußerungen fallen mit der Begründung der Aesthetik als philosophischer Disziplin durch Baumgarten zusammen. Während die gelegentliche Behandlung unseres

Problems bei Gottsched neben dem äußerlich aufgefaßten Prinzip von der Naturnachahmung noch keine andere Grundlage als die Aufzählung aller möglichen poetischen Gattungen kennt (vgl. Kritische Dichtkunst), und schlecht gestützt ist auf bloße Empirie, erhebt sie sich bei Lessing auf dem festen Gefüge einer wissenschaftlichen Aesthetik, das sich auf einem von Baumgarten aus der Logik befreiten Fundament an der Ausgestaltung der Lehre von den aesthetischen Zeichen aufbaut. Als Vorläufer, nicht im zeitlichen, sondern im entwicklungsgeschichtlichen Sinne, schloß sich an Lessing sein Freund Mendelssohn aufs engste an, und die mehr oder minder ausgedehnten Beziehungen der beiden Freunde bei der Behandlung unseres Problems ergaben ohne Weiteres die gelegentliche Berücksichtigung von Nicolai, Marpurg, Agricola, Scheibe, Sulzer und Krause.

Auch die Begrenzung nach obenhin entnimmt der Geschichte der Aesthetik ihre Begründung, denn die nächste bedeutende Persönlichkeit, an der sich die Behandlung des Problems orientieren müßte, ist Herder; er gehört aber in den Gedankenkreis der kantischen Ästhetik und muß deshalb einer besonderen Arbeit vorenthalten bleiben, was sich auch deswegen empfiehlt, weil sich bei ihm durch seine persönlichen Beziehungen zur Musik und seine eigenen Versuche in „musikalischer Poesie“ unser Problem viel mannigfaltiger gestaltet als im Kreise Lessings.

Die beiden Gedankengänge, die ursprünglich dazu geführt haben, die Verbindung von Poesie und Musik in diesem Abschnitt der deutschen Literatur zu behandeln, sind in der Ausführung nicht ausdrücklich betont, sondern nur soweit berücksichtigt worden, wie es sich im engsten Anschluß an den vorgefundenen Gedankengang ergab. Besonders ist von einem ausführlichen Herausarbeiten der Beziehungen zu Wagner abgesehen worden, da es sich wohl besser an der Hand seiner aesthetischen Schriften anstellen läßt; vielleicht aber kann gerade diese vom aesthetischen Standpunkt des 18. Jahrhunderts ausgehende Arbeit dazu dienen, etwa wirklich vorhandene und nicht durch die Rückschau von Wagner aus verdunkelte Beziehungen zwischen seinen und jenen Theorien aufzudecken.

I. Kapitel.

Moses Mendelssohns Anschauungen über die Verbindung von Poesie und Musik.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung.
Mendelssohns Stellung zur Aesthetik überhaupt 1
Mendelssohns Anschauungen über das Wesen der Kunst 4
Mendelssohns Stellung zur Dichtkunst 7
Mendelssohns Stellung zur Musik 12

II. Die Verbindung von Poesie und Musik in der systematischen Aesthetik Mendelssohns 13
A. Allgemeine Charakteristik dieser Aesthetik 13
B. Die Abhandlung „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“ 14
1. Die Zeichenlehre 15
2. Dichtkunst und Musik im Rahmen des Systems 16
a) Dichtkunst 17
b) Musik 19
3. Die Verbindung von Poesie und Musik.
a) Allgemeines über Verbindungen von Künsten 22
b) Die Verbindung von Poesie und Musik 24
C. Die Briefe über Kunst.
1. Datierung der Schrift 33
2. Beziehungen zu Nicolai 36
3. Standpunkt der Schrift 39
4. Die Verbindung von Poesie und Musik 40
D. Zusammenfassung 42

I.

Wenn man Moses Mendelssohns Veranlagung, seine Erziehung und seinen Bildungsgang betrachtet, so muß es in hohem Grade merkwürdig erscheinen, daß er sich eine Reihe von Jahren so intensiv mit allgemeinen aesthetischen Problemen beschäftigte und an dem künstlerischen, besonders literarischen Leben seiner Zeit so lebhaften Anteil nahm. Dem Sohne des jüdischen Lehrers Mendel standen zu Beginn seiner Entwicklung nur sehr eingeschränkte, durch Rasse und Armut bedingte Bildungsmittel zur Verfügung. Als er mit 14 Jahren von allgemeinem Wissensdrang getrieben nach Berlin kam,[1]) war sein Geist nur an der Bibel, am Talmud und an der Philosophie des Maimonides geschult (M. S. I, 6), und er beherrschte noch nicht einmal die deutsche Sprache. Als er dann anfing, sich selbst zu bilden, trieb ihn seine Neigung zu den exakten Wissenschaften und seine Sprachstudien waren ihm nur Mittel, philosophische Kenntnisse zu erlangen. (M. S. I, 10—11). Erst unter dem Einfluß der Freundschaft mit Lessing und Nicolai wandte sich Mendelssohn der Aesthetik zu, und es zeigt sich, daß er diese mehr durch äußere Anregung als durch organische Entwicklung erworbene Erweiterung seiner Bildung mit Vorsicht, ja geradezu mit Mißtrauen gegen sich selbst beurteilte. Am 2. August 1756 schreibt er an Lessing: „Ich bin der grübelnden Metaphysik auf einige Zeit ungetreu geworden. . . . Ihre und Nicolais Freundschaft hat es dahin gebracht, daß ich dieser ehrwürdigen Matrone einen Theil meiner Liebe entzogen, und ihn den schönen Wissenschaften geschenkt habe." Er traut sich keine besonderen Fähigkeiten auf dem neuen Gebiet zu: „Unser Freund hat mich sogar zum Mitarbeiter an seiner ‚Bibliothek' gewählt, aber ich fürchte, er wird unglücklich gewählt haben." Und in demselben Brief schließt er eine Kritik des Messias mit den Worten: „Jedoch bin ich nicht ein wenig unbesonnen, daß ich Ihnen mein Urteil über ein Gedicht schreibe? Gehört denn dieses unter die Sachen, die Sie von mir zu wissen verlangen?"

[1]) Moses Mendelssohns gesammelte Schriften, hgg. von G. B. Mendelssohn Leipzig 1843, Bd. I, S. 7.

Schon im Jahre 1757 wird ihm die Beschäftigung mit den schönen Wissenschaften recht lästig, schon so bald erscheinen sie ihm als ein unbequemes Joch, das er abschütteln möchte, um für seine eigensten Interessen wieder frei zu werden. Aus fast feindseliger, freilich in dieser Stärke wohl nur vorübergehender Stimmung klingen die Worte (an Lessing November 1757): Übrigens kann Herr Nicolai versichert seyn, daß ich den schönen Wissenschaften nächstens abdanke. Aber erst will ich einen Brief machen, in welchem ich meine Gedanken von den schönen Wissenschaften ganz frey heraussagen werde. Ich verwerfe sie nicht alle, aber ich will für mich eine Wahl anstellen."

Sicherlich gilt diese unmutige Absage an die schönen Wissenschaften hauptsächlich dem Eingehenmüssen auf einzelne literarische Erscheinungen, wie es mit der aufgenötigten Rezensententätigkeit verbunden war, denn ebenso fremd wie die dazu erforderliche geistige Einstellung Mendelssohn im Grunde war, ebenso stark war eine Richtung in ihm, die auf allgemeines aesthetisches Theoretisieren sehr wohl hinführen konnte, das psychologische Interesse. Leibniz und Locke sind die ersten modernen Philosophen, die Mendelssohn kennen lernte. Leibniz weckte das Interesse am Seelenleben des Individuums und Locke wies die Methode zu dessen Erforschung, die psychologische Analyse. In der Tat ist Mendelssohns Aesthetik ganz an der Psychologie orientiert, die psychologischen Erörterungen in den Briefen „Über die Empfindungen" bilden die Grundlage seiner aesthetischen Betrachtungen und letzten Endes ist die Aesthetik überhaupt nur ein Zweig der Psychologie, nur die Aufschlüsse, die sie über die menschliche Psyche gibt, rechtfertigen ihre Existenz als Wissenschaft. Der Anfang von Mendelssohns umfassendstem aesthetischem Werk, den Hauptgrundsätzen der schönen Künste und Wissenschaften, sei hier zur Charakterisierung seiner Ansicht angeführt (M. S. I, 281). „Die schönen Künste und Wissenschaften sind . . . . . für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts. In den Regeln der Schönheit, die das Genie des Künstlers empfindet und der Kunstrichter in Vernunftschlüsse auflöst, liegen die tiefsten Geheimnisse unserer Seele verborgen. Jede Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre. Denn da sie eine Vorschrift enthält, unter welchen Bedingungen ein schöner Gegenstand die beste Wirkung in unser Gemüth thun kann, so muß sie auf die Natur des menschlichen Geistes zurückgeführt und aus dessen Eigenschaften erklärt werden können. Wenn also der Weltweise die Spuren der Emp-

findungen auf ihrem dunkeln Wege verfolgt, so müssen sich ihm neue Aussichten in der Seelenlehre aufthun, die er sonst durch Vernunftschlüsse und Erfahrungen nie entdeckt haben würde. . . . . Man wird also die Erscheinungen, bei welchen die Triebfedern unserer Seele in der größten Bewegung sind, sorgfältig zergliedern und mit der Theorie vergleichen müssen, um auf diese ein neues Licht zu verbreiten und ihre Grenzen durch neue Entdeckungen zu erweitern. Bei welchen Erscheinungen sind aber wohl alle Triebfedern der menschlichen Seele mehr in Bewegung, als bei den Wirkungen der schönen Künste?" Und Batteux' Bestimmung des Wesens der schönen Künste als Nachahmung der Natur wird verworfen mit der Begründung: „wird die Antwort (Batteux') auch den Weltweisen befriedigen, der die Frage nur aufwarf, um mit der Natur der Seele genauer bekannt zu werden?"

Mendelssohn gewann also weder aus der Praxis des Kunstschaffens die Notwendigkeit einer Theorie, wie z. B. Bodmer und Breitinger, noch stellte er eine Theorie auf mit der deutlichen Richtung auf das künstlerische Schaffen, wie z. B. Lessing; seine Kunsttheorie reiht sich seiner gesamten wissenschaftlichen und philosophischen Anschauung ein, sie ist nach Ursprung, Richtung und Ziel abstrakt und eigentlich kunstfremd. Und doch kann sie unser Interesse beanspruchen, einmal wegen ihrer typisch charakteristischen Prägung als Erzeugnis eines alle Richtungen der Aufklärung in sich vereinigenden Geistes, dann aber, weil sich gerade von dieser starren, oft schulmäßig gefaßten Lehre als Folie die lebendige, kraftvolle und schöpferische Theorie Lessings wirkungsvoll abhebt.

Robert Sommer[1]) hat darauf hingewiesen, wie vorsichtig man zu Werke gehen muß, wenn man aus Mendelssohns Schriften seine ungeschriebene Aesthetik herauslesen will; die noch im Werden begriffenen oder fragmentarisch gebliebenen Ansichten in einigen Schriften der aesthetischen Periode, die Entstehung auf äußeren Anlaß in anderen machen es schwierig, einigermaßen feste Gesichtspunkte herauszukristallisieren.

Dazu kommt noch eine besondere geistige Veranlagung Mendelssohns: er gleicht dem Stein, der nur geschlagen Funken sprüht; die besten Gedanken stehen zerstreut und meistens durch Opposition hervorgerufen in den Rezensionen (cf. seine Gedanken über

[1]) R. Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, S. 111.

das Genie)[1]), während in den größeren, aesthetischen Abhandlungen neben pedantischer Systematik sogar ein eigentümliches geistiges Versagen, ein Mangel an Spannkraft in seinen Ideen zu merken ist; viele treffliche und weitreichende Gedanken sind eben nur Augenblicksfunken und nicht fähig, das starre und schwerfällige Geistesgebäude dauernd zu durchleuchten. So ist es zum Beispiel zu erklären, daß Mendelssohn in den Hauptgrundsätzen zuerst die Nachahmungstheorie aus psychologischen Gründen wirksam ablehnen konnte und dann noch in derselben Schrift, in seiner Illusionslehre und in einzelnen Rezensionen in das veraltete, schon allzu ausgefahrene Geleise wieder einlenkte.[2]).

Zur Würdigung von Mendelssohns Behandlung des Problems der Verbindung von Poesie und Musik ist es nötig, die Stellung dieser Frage im Rahmen seiner gesamten aesthetischen Anschauung zu bestimmen. Wir werden also zunächst Mendelssohns Ansicht vom Wesen der Kunst überhaupt darlegen müssen, dann seine Stellung zu den beiden in Frage kommenden Künsten, der Poesie und der Musik, aufzeigen, um dann endlich seine Ansichten über die Verbindung dieser beiden Künste auf der so gewonnenen Basis zu entwickeln.

Das Wesen der Kunst.

Man kann die Frage nach dem Wesen der Kunst objektiv fassen: Was ist das Wesen des im Kunstwerk realisierten Künstlerischen? und subjektiv: Was ist die Kunst für den Menschen, welche Rolle spielt sie im menschlichen Leben? Bei Mendelssohns psychologischer Einstellung ist es begreiflich, daß er das größere Gewicht auf die zweite Frage legte, auch war sie ja recht eigentlich die Frage seiner Zeit, der Aufklärung, die in stolzem Selbstbewußtsein den neuentdeckten, vernunftbegabten Menschen zum Maß aller Dinge machte.

---

[1]) Cf. Rezension von Wieland, Lady Johanna Gray M. S. IV, 1, 485. 60. Literaturbrief IV, 1, 570. 92. und 93. Literaturbrief IV, 2, 52 ff. 208. und 209 Literaturbrief IV, 2, 335 ff.

[2]) M.' Schwanken gegenüber der Nachahmungstheorie zeigt eine Stelle aus der Besprechung von Rousseau's Nouvelle Heloise M. S. IV, 2, 262: „Ist es eine wahre Geschichte und haben die einsiedlerischen Schweizer wirklich so geschrieben als sie der Sammler ihrer Briefe schreiben läßt, so ist er außer Schuld, der Leser aber nichtsdestoweniger befugt, sein Mißfallen zu erkennen zu geben."

Man kann es Mendelssohn hoch anrechnen, daß er sich die objektive Frage überhaupt gestellt hat — wenn auch erst gegen Ende der aesthetischen Periode — und nach einer befriedigenden Antwort rang. Noch in Sulzers allgemeiner Theorie der schönen Künste findet sich kein Artikel „Kunst," sondern nur ein Artikel mit der Überschrift: Künste, schöne Künste, in dem sogleich mit der beliebten Frage nach der Entstehung der schönen Künste bei den Urvölkern begonnen wird und nur von dem Künstlichen der Kunst die Rede ist: Kunst ist nicht Nicht-Natur, diese Kehrseite der Forderung von der Naturnachahmung.

Mendelssohns Versuch der objektiven Bestimmung des Künstlerischen am Kunstwerk steht in seinen Anmerkungen zu Lessings umfangreichem Laokoonentwurf 3 (Lachmann-Muncker XIV, 342 bis 371):

„Einem jeden endlichen Ding (d. h. Kunstwerk, Werk eines Menschen, im Gegensatz zu dem unendlichen Werk der Schöpferkraft Gottes) kömt eine dreyfache Form zu. Eine in dem Geiste des Künstlers, der es hervorbringen will, die zwote in der Natur der Dinge, allwo sie mit der Materie verbunden ist, und die letzte in dem Geiste des Betrachtenden. — Die erste Form ist allezeit die vollkommenste, und sie macht das Ideal des Künstlers oder das subjektive Ideal aus.

Das objektive Ideal ist das maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreicht, und eben deswegen in allen ihren Teilen nicht erreichen können. Auch war die Schönheit nicht ihre Hauptabsicht und sie hat sehr oft der Vollkommenheit oder dem Guten und Nützlichen weichen müssen.

Des Künstlers Absicht gehet blos auf die Schönheit und zwar nicht weiter als auf die Schönheit eines isolierten Teils. Daher muß er dem Ideal näher kommen als selbst die Natur." (L.-M. XIV, S. 368).

Es ist bezeichnend für Mendelssohns oben (S. 3) angedeutete Geistesanlage, daß er gerade an dieser Stelle den reifsten und geschlossensten Ausdruck für seine Anschauung von der Kunst fand. In Anlehnung an das Problem des Laokoon, das hier von Lessing schon in seiner Begrenzung festgelegt ist, geht er, den Rahmen der Untersuchung sprengend, auf letzte philosophische Voraussetzungen zurück. Er sieht das Wesentliche in der Kunst darin, daß der Künstler sich schaffend über die Natur der Dinge erhebt und sein Schönheitsideal verwirklicht. Der Betrachtende genießt im Kunstwerk eben diese Schönheit, die er als „sinnliche Vollkommenheit," als

„Einheit im Mannigfaltigen" empfindend erkennt. Wie Mendelssohn diese beiden Begriffe zur Deckung bringt, den Baumgartenschen Schulbegriff auf seinen eigentlich Leibnizischen Ursprung zurückleitet, erhellt aus einer Stelle in den Hauptgrundsätzen (M. S. I, 284): „Man nennt eine Erkenntnis sinnlich, nicht bloß, wenn sie von den äußeren Sinnen empfunden wird, sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstand eine große Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich auseinandersetzen zu können." Durch die Aufstellung der dritten Form des Kunstwerks, derjenigen im Geiste des Betrachtenden, biegt Mendelssohn auch an dieser Stelle wieder in die subjektiv-aesthetische Frage ein: Was ist die Kunst für den Menschen? Eine summarische Antwort darauf gibt er schon in den Quellen und Verbindungen und übernahm sie auch unverändert in die späteren Auflagen: „Die schönen Künste und Wissenschaften sind für den Virtuosen eine Beschäftigung, für den Liebhaber eine Quelle des Vergnügens, und für den Weltweisen eine Schule des Unterrichts." Der letzte Teil der Antwort ist bereits oben (S. 2) erklärt und in seiner Bedeutung für Mendelssohns Kunstanschauung gewürdigt worden. Daß die schönen Künste und Wissenschaften für den „Virtuosen eine Beschäftigung" seien, widerspricht der späteren Auffassung Mendelssohns vom Künstler und vom Genie, und man muß sich wundern, daß er diese Ausdrücke in den späteren Auflagen unverändert abdruckte. Aber wahrscheinlich kam ihm das Zwiespältige in seiner Auffassung vom Künstler garnicht deutlich zum Bewußtsein, denn einerseits gehören seine Gedanken vom Genie zu den durch Opposition veranlaßten, gelegentlichen und seine Gesamtanschauung nicht durchdringenden Ideen (cf. auch S. 4) und dann trat für ihn, der der Kunst gegenüber selbst Laie war, auch abgesehen von seinem psychologischen Interesse die Frage nach der Bedeutung der Kunst für den Liebhaber durchaus in den Vordergrund. Und von diesem rein subjektiven Standpunkt aus verläuft die Frage nach dem Wesen der Kunst in die Frage nach ihrem Zweck, denn damit, daß die schönen Künste für den Liebhaber „eine Quelle des Vergnügens" sind, ist ihre Bestimmung für ihn noch nicht erschöpft. Wohl ist es „der Endzweck der schönen Künste, zu gefallen" (M. S. I, 285), aber unter einem höheren Gesichtspunkt wird dieser Zweck wieder zum Mittel eines würdigeren Zwecks, der Vervollkommnung des Menschen. Das Erkennen und Empfinden der sinnlichen Vollkommenheit bekommt seinen Wert nur als Übung und Vorstufe zur Erkenntnis wahrer Sittlichkeit, die

Künste sollen durch ihre Wirkung auf die menschliche Seele nur den Boden bereiten, nur die Keime einsenken, aus denen die Saat der sittlichen Besserung aufgehen kann.

„Der unschätzbare Nutzen der schönen Wissenschaften in der Sittenlehre" besteht darin, „die todte Erkenntnis der Vernunft zum wahren, sittlichen Leben zu erwecken." (M. S. I, 275), (cf. auch IV, 1, 69).

Die deutliche Wendung auf das Moralische, die Mendelssohn seiner von der Leibnizischen Scheidung der oberen und unteren Seelenkräfte, der deutlichen und der klaren Erkenntnis ausgehenden Kunstanschauung gab, geht hauptsächlich auf den Einfluß Shaftesburys zurück, dessen Werke Mendelssohn schon sehr früh kennen lernte und dessen Stil er sich zum Muster nahm. (cf. M. S. I, 13 und den Anfang der Briefe über die Empfindungen (M. S. I, 109).

Aber während bei Shaftesbury Moral und Aesthetik einander völlig durchdrangen, in eine so enge Beziehung zueinander gebracht wurden, daß sie in eins verschmolzen, und Schönheitssinn und moralischer Sinn ein und dasselbe sind, zeigt sich bei Mendelssohn auch an diesem Punkte die kunstfremde Veranlagung, ihm blieb die Kunst immer eine Dienerin der Moral und der aesthetische Sinn ein analogon rationis, der seine Bestimmung verkennt, wenn er aufhört Mittel zum Zweck zu sein und dann als Ausschweifung bekämpft werden muß. (Briefe über Kunst IV, 1, 68 ff.) Es wird sich zeigen, wie sehr diese Ansicht seine Theorien von den einzelnen Künsten und ihren Verbindungen bestimmte.

Dichtkunst.

Mendelssohns persönliche, praktische Beziehungen zur Poesie oder Dichtkunst, wie er sagt, waren gering. „In seinem 10. Jahre ward eine poetische Ader in Mendelssohn rege, er machte hebräische Gedichte. Dies erzählte er selbst, erwähnte aber auch, daß er seine Gedichte zerstört und nicht wieder Ähnliches versucht habe, weil er gefunden, daß es ihm ganz an poetischem Talent gebräche" (M. S. I, 7). In der Tat können die wenigen, von Mendelssohn erhaltenen Gelegenheitsgedichte nicht den geringsten Anspruch auf künstlerische Selbständigkeit machen. Auch seine Übersetzungen der Psalmen und des hohen Liedes zeigen völligen Mangel an Gefühl für gewisse poetische Eigenschaften. Um diese Behauptung an einem Beispiel zu erläutern, zitieren wir den 1. Psalm in Mendelssohns Übersetzung (M. S. VI, 131):

Heil dem Manne, der nicht kommt
In den Rath der Frevler;
Der nie betrat den Weg der Sünder;
Nie saß, wo Spötter sitzen;
Dem nur Gottes Lehre frommt,
Der Tag und Nacht sie forschet.
Er grünet wie ein Baum am Bach,
Der Früchte trägt zur rechten Zeit.
Kein Blatt zu früh abwirft;
Und was er tut, gelinget.
So nicht die Frevler:
Die sind wie Spreu, den jeder Wind verweht.
Die Frevler bestehn nicht im Gerichte,
Sünder nicht vor der Gemeinde der Frommen.
Denn gottgefällig ist der Frommen Weg,
Der Sünder Weg verliert sich.

Man vergleiche Mendelssohns 1. Psalm, den prosaischen, kurzatmigen und stockenden Rhytmus, den fortwährend gebrochenen, hellen und trockenen Klang seiner Vokale mit dem schwingenden, auf- und abschwellenden, den Psalm zu einer Einheit zusammenfassenden Rhytmus, mit der ununterbrochen fließenden, tief und voll tönenden Klanglinie der Lutherschen Übersetzung, die in die melodische Schlußkadenz: Aber der Gottlosen Weg vergehet, so beruhigend ausklingt.

Und doch sagt Mendelssohn in der Vorrede (M. S. VI, 130), daß er sich, was die Sprache betrifft, genauer an Dr. Luther gehalten habe als an spätere Übersetzer; er kann also unter Sprache nur die einzelnen Worte als Träger eines gedanklichen Inhalts verstehen. Das Gefühl für das sinnlich-musikalische Element der Sprache, für Klang und Rhytmus fehlten Mendelssohn, und wenn er gelegentlich darüber theoretisiert, so erkennt man aus seinen eigenen poetischen Versuchen gerade an dieser Stelle die große Kluft, die oft bei ihm zwischen der abstrakt-begrifflichen Fassung eines Gedankens und der Einsicht in sein wirkliches Wesen klafft.[1])

[1]) Man vergleiche hier z. B. die Mendelssohnschen Ausführungen über poetische Prosa, die von ihm getadelte „gemischte Schreibart." in denen mit äußerlichen und unlebendigen Ausdrücken über Metrum und Rhytmus geredet wird und in denen Mendelssohn über eine schulmäßige und innerlich unbegründete Scheidung von Poesie und Beredsamkeit nicht herauskommt. cf. Rezension über Schilderungen aus dem Reiche der Natur und der Sittenlehre. (M. S. IV. 1. 306 ff.)

Außer Mendelssohns persönlichem Unvermögen hat seine besondere Stellung zu den klanglichen Elementen der Sprache noch einen tieferen Grund, der in einer der Hauptauffassungen seiner Zeit vom Wesen und Ursprung der Sprache zu suchen ist, die in der sogenannten Erfindungstheorie ausgedrückt ist (cf. W. Wundt, Völkerpsychologie II, 2). Nach ihr dachte man sich die Sprache durch Erfindung, durch eine Art auf Zweckmäßigkeit gerichtetes Abkommen einiger Menschen entstanden; man reihte die Sprache unbedenklich den übrigen Erfindungen der vielbewunderten menschlichen Vernunft ein, ohne sich des untrennbar innerlichen und unauflöslich korrelativen Verhältnisses von Vernunft und Sprache bewußt zu werden. Wie nun Wesen und Zweck der Sprache sich im Dienste der Vernunft erschöpfen, so wird das Wesen derjenigen Kunst, die sich der Sprache als Stoff bedient, der Dichtkunst, im Ausdruck und in der Mitteilung von Gedanken gesehen, und alle klanglichen Elemente, Rhythmus, Versmaß und Reim werden als angenehme Beigabe betrachtet, deren der Dichter sich als Lock- und Reizmittel bedient, um seine Gedanken dem Publikum auf eine leichtere und sinnenfälligere Weise mitzuteilen, als es der Philosoph oder der Redner tut; indem man aber der Dichtkunst diese Mittel zugesteht, weist man ihr zugleich einen unteren Rang an, sie wird auch von diesem Gesichtspunkte aus eine Vorstufe der Philosophie.[1])

Der einseitigen Überschätzung des gedanklichen Inhalts von Dichtungen gegenüber der dichterischen Form begegnet man in Mendelssohns Rezensionen auf Schritt und Tritt. Schon die Auswahl der von ihm besprochenen poetischen Werke bestätigt diese Behauptung, er rezensiert mit Vorliebe Fabeln, beschreibende Gedichte und Lehrgedichte, diese Zwittergattungen auf der Grenze zwischen Poesie und praktischer Weltweisheit. Besonders die letzte Gattung wird von ihm bevorzugt, er gibt selbst zu, daß ihre Schätzung den Maßstab seiner literarischen Kritik entscheidend mitbestimmt. „Die vortrefflichen Stücke, die wir von dieser Art besitzen, haben unsern Geschmack verwöhnt. Wir erwarten allenthalben den denkenden Kopf und den Dichter, und sind gewohnt, jeden Vers der strengsten Kritik zu unterwerfen.“ Wenn der Verfasser des Essay on the Writings and Genius of Pope den „wahren Dichter“ noch von dem „man of sense“ unterscheiden und so die

[1]) Lessing an Mendelssohn Dezember 1757, dagegen Lessings spätere Ansicht Hamburgische Dramaturgie St. 96.

Poesie von den ihr nicht eigentlich zugehörigen Werken eines nur „sinnreichen Schriftstellers" freihalten will, so bekundet sich Mendelssohns Anschauung von der Poesie in dem Widerspruch gegen diese ihm willkürlich erscheinende Einschränkung: „Wir wissen nicht, ob man mit dem Namen Poet nicht etwas freigebiger seyn könnte. . . . . Vielleicht ist es überall nichts als ein Wortstreit, denn wer weiß, ob ein „scharfsinniger Kopf" in dem Verstande, in welchem dieses Wort hier genommen wird, nicht ein ebenso großer Vorzug sei, als eine „glühende und schöpferische Imagination?"

Aber zuweilen kommt Mendelssohn doch die Erkenntnis, daß diese wohl zum großen Teil aus persönlicher Veranlagung geforderte Ausdehnung des Begriffs des Poetischen dem Wesen der Sache widerspreche, daß die Welt des begrifflich völlig Fixierbaren nur unter einer gewissen Konzession in die Poesie mitaufgenommen werden könne (cf. z. B. 60, Literaturbrief M. S. IV, 1, 569).

So kommt es, daß seine Gesamtanschauung von der Poesie sich nicht zu einem leicht darstellbaren, harmonisch gegliederten und folgerichtig aufgebauten Ganzen zusammenschließt; sie ist vielmehr charakterisiert durch ständig neu erzwungene Kompromisse zwischen eigner Veranlagung, schulmäßig starr gefaßten Regeln und Voraussetzungen und gleichsam nur geahnten Gedanken von bedeutender Fülle und Fruchtbarkeit. Jedoch treten einige Gesichtspunkte deutlicher hervor, und wenn man sich bewußt bleibt, daß man hier abstraktiv zusammenfaßt, was in Wirklichkeit mehr nebeneinander lag, als daß es sich einheitlich durchdrang, so kann man Mendelssohns Anschauung vom dichterischen Schaffen und von den wesentlichen Bedingungen eines poetischen Werkes folgendermaßen darstellen:

Die Grundlage des Werkes bildet die geniale Konzeption, eine begrifflich nicht erklärbare, dem Genie angeborene und nicht erlernbare Zusammenschau von Elementen der Wirklichkeit.

„Das Genie kann den Mangel der Exempel ersetzen, aber der Mangel des Genies ist unersetzlich" (60. Literaturbrief, M. S. IV, 570).

„Mit Geschmack, Vernunft und Kritik kann man ein sehr guter Dichter werden, aber man besitzt deswegen noch kein poetisches Genie. Nun achte ich an einem Dichter das Genie höher als Geschmack, Vernunft und Kritik, nämlich wenn ich wählen und nicht alle trefflichen Eigenschaften beisammen finden soll" (51. Literaturbrief, M. S. IV, 2, 458).

Der einschränkende Schlußsatz des Zitats zeigt, daß für Mendelssohn das Genie noch nicht den Künstler ausmacht. Zum Künstler gehört außer dem Genie noch ein Mann, „dem das Ideal sammt den sichersten Regeln, dasselbe zu erreichen, tief in die Seele eingegraben liegen," denn „das Genie allein bringt große, aber unförmliche Schönheiten hervor" (236. Literaturbrief, M. S. IV, 2, 383). Alles Formale, im weiteren Sinne die ästhetisch befriedigende Formung eines poetischen Stoffes überhaupt, im engeren Sinne die besondere, stilistische und sprachliche Darstellung des Stoffes, wird also von dem eigentlich schöpferischen Moment losgetrennt und seine Ausbildung einer andern, schon fast verstandesmäßig kontrollierbaren Geisteskraft, dem Geschmack, zugewiesen. Es wird aus Mendelssohns Schriften nicht völlig klar, wie er sich das Verhältnis von Genie zum Geschmack im einzelnen gedacht hat, welche Gebiete er diesen beiden Momenten des künstlerischen Schaffens zuteilte. Im Zusammenhang mit seiner gesamten Kunstauffassung, der Kunst als Vorstufe zur Sittlichkeit, ist der Geschmack das vermittelnde Element zwischen dem Genie, das „nur seine eignen Kräfte kennt, und die Größe derselben allezeit zum Maßstabe annimmt" (254. Literaturbrief, M. S. IV, 2, 405), und dem Publikum, das durch die Kunst gebildet werden soll. „Die großen Genies scheinen bald für Engel, bald für Kinder zu schreiben. Hingegen lehrt uns der Geschmack, unser Absehen allezeit auf eine gewisse Reihe von Lesern zu richten, durch Beobachtung und Nachdenken die höchsten und niedrigsten Stufen von Einsichten zu erfahren, welche man ihnen zutrauen kann, und endlich im Durchschnitt denjenigen Ausdruck zu wählen, bei welchem der Geringste aus dieser Reihe nicht weniger, der Aufgeklärteste aber weit mehr denkt, als geschrieben steht" (ibid.) Wird so das poetische Werk schon allein im Hinblick auf seine Verwirklichung und Erscheinung ein Werk des verstandesgeleiteten Geschmacks, der Geisteskräfte, die Mendelssohn einmal dem Genie ausdrücklich gegenüber stellt (M. S. IV, 2, 540), so wird vollends alles, was sprachliches Geformtsein und Stil angeht, der Tätigkeit des Genies ganz entrückt, es wird in verstandesmäßig gefaßten mitteilbaren und erlernbaren Regeln enthalten gedacht, es ist sozusagen das, was die Dichtkunst nun einmal nach allgemeinem Übereinkommen von der Sprache des täglichen Lebens und des Philosophen unterscheidet. Die an einer fertigen Dichtung abstrahierbaren Elemente werden in Wirklichkeit abgesondert und zu einer beliebig benützbaren Requisitenkammer für den Dichter zusammengestellt,

An diesem Punkte zahlt Mendelssohn der von ihm so angefeindeten Schule Gottscheds den stärksten Tribut. Seiner Auffassung entspricht ein damals für die sprachlich-stilistischen Elemente der Poesie allgemein angewendeter Ausdruck, er nennt sie die „Mechanik der Dichtkunst" und das „Mechanische der Poesie" (M. S. IV, 2, 160, IV, 1, 158) und zwar sicher mit voller Anerkennung des Wortsinns. Denn wenn Lessing diese Elemente schon im 2. Literaturbrief 1759 vorsichtig als das, „was wir das Mechanische der Poesie nennen" (L.-M. VIII, 5), bezeichnet, so sagt Mendelssohn z. B., daß es Uz „besser von der Hand gegangen" sei als Withof (M. S. IV, 2, 166). Beiläufig sei noch bemerkt, daß Mendelssohn unter „Poesie" meistens nur den Inbegriff der poetischen Regeln, also ungefähr „Poetik" versteht, während er für Poesie im heutigen Verstande den Ausdruck „Dichtkunst" gebraucht (cf. z. B. M. S. IV, 1, 320, IV, 1, 483).

Musik.

Der Musik stand Mendelssohn im Grunde noch viel ferner als der Poesie. Was ihn überhaupt zu dieser Kunst in Beziehung brachte, war sein mathematisch-physikalisches Interesse an den akustischen Phänomenen. Wie er von da aus zur Musik gelangte, berichtet Nicolai in seinen Anmerkungen zu Mendelssohns und Lessings Briefwechsel (M. S. V, 217). „Moses hatte alle Teile der Mathematik gründlich studiert und auch die mathematische Musik in L. Eulers großem Werke. (Tentamen novae theoriae musicae, Petersburg 1739). Dadurch kam er auf den Gedanken, sich auch einige Kenntnis von der practischen Musik erwerben zu wollen. Er ließ sich im Jahre 1756 von dem Musiker Kirnberger Unterricht im Clavierspiel geben." Aber schon zu Anfang dieses Unterrichts kam Mendelssohn zu der Einsicht, daß er „kein musikalisches Ohr habe" (ibid 218), es war Kirnberger nämlich nicht möglich gewesen, seinem Schüler den Unterschied von $^3/_4$ und $^6/_8$ Takt klar zu machen, da Mendelssohn „als Mathematiker keine $^3/_4$ kannte, die nicht gleich $^6/_8$ wären" (ibid). Es ist schon gezeigt worden, wie das Fehlen des Sinnes für Sprachmelodie Mendelssohns Auffassung von der Poesie beeinflußte, bei seinen Raisonnements über musikalische Probleme macht es sich selbstverständlich noch viel stärker bemerkbar, daß er unmusikalisch war, besonders sobald er den sicheren Boden seiner selbstgeschaffenen Systematik verläßt und auf Einzelheiten eingeht. Schon in der Bestimmung des Tones

als des Elements der Musik ist er unsicher und schwankend. Die nicht überwundene Nachahmungstheorie verleitet ihn zu der Identifizierung von Geräusch und Ton: „Die Töne der Natur sind zwar ausdrückend, aber selten melodisch, und der Künstler muß sie verschönern, wenn er gefallen will" (M. S. I, 290). An anderen Stellen ist er geneigt, die Töne vom Standpunkt der Sprache zu betrachten, aber nicht in dem Sinne, daß er musikalischen Ton und Sprachton in Hinsicht auf ihre Entstehung in lebendige Beziehung zu einander brächte, sondern so, daß er von der fertigen, begrifflich deutlichen Sprache aus in den Tönen der Musik einen Mangel an Deutbarkeit entdeckt und sie deshalb „unartikulierte und unvernehmliche Töne" nennt (M. S. I, 292).

II.

A.

Der Gang der Behandlung hat gezeigt, wieviel Unklares, Unausgereiftes und Starres in der Aesthetik steckt, die sich aus Mendelssohns Beziehungen zu dem Kunstleben seiner Zeit, seiner Rezensententätigkeit entwickeln läßt. Aber man darf nicht vergessen, wie sehr Mendelssohn diese Tätigkeit als rein äußerliche Nötigung betrachtete und daß es ihm daher weder möglich war, noch erforderlich scheinen konnte, diese auf äußeren Anlaß hin entstandenen Gedanken und Erkenntnisse genau aufeinander abzustimmen und ihre Zusammenhänge und Beziehungen klarzustellen. Seine Aesthetik oder vielmehr systematische Grundlinien einer solchen hat er in einigen größeren Abhandlungen gegeben, vor allem in den „Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften" (1757) (im folgenden nach den späteren Auflagen unter dem Titel: Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften, gesammelte Schriften Bd. I zitiert) und in den Briefen über Kunst (1758); dazu kommen noch aus späterer Zeit (1763) die Anmerkungen zu Lessings Laokoonentwurf (L.-M. XIV), die eine wahre aesthetica in nuce enthalten.

Cassirers allgemeine Charakteristik der Baumgartenschen Ästhetik läßt sich ebenfalls auf die von dieser in mancher Hinsicht abhängige und beeinflußte, systematische Aesthetik Mendelssohns anwenden.[1]) Sie ist „nicht aus einer neuen Anschauung der Kunst

[1]) E. Cassirer, Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte S. 118.

oder der Wirklichkeit" herausgewachsen, sondern nimmt „von einer neuen Gliederung der Erkenntnisvermögen" ihren Ausgang. „Sie entsteht als die Erfüllung einer erkenntnistheoretischen Forderung" (ibid S. 119). Die Grundlagen und die Stellung dieser Aesthetik als einer von psychologischen Interessen bedingten philosophischen Disziplin, als einer durch die Psychologie bedingten „Logik der unteren Seelenkräfte", als welche sie einen wesentlichen Bestandteil von Mendelssohns gesamter philosophischer Anschauung bildet, sind bereits angedeutet worden (S. 4 ff.).

Es soll nun gezeigt werden, welche Stellung Poesie und Musik im Rahmen dieses Systems einnehmen und wie das Problem der Verbindung der beiden Künste einerseits aus diesen besonderen Stellungen, andererseits aus den allgemeinen Einteilungs- und Ordnungsprinzipien dieses Systems erwächst und welche Lösung es findet.

Die Zurückhaltung und Vorsicht bei dem Herauskristallisieren leitender Gesichtspunkte aus Mendelssohns in den Rezensionen enthaltener Aesthetik darf bei der Beurteilung seiner systematischen Aesthetik nicht angewandt werden, wenn man sie richtig würdigen will. Denn wenn Mendelssohn auch „weder den Willen noch die Fähigkeit, ein ganzes Lehrgebäude aufzuführen" für sich in Anspruch nimmt (M. S. I, 290), so hat er sich doch die Aufgabe gestellt, „die ersten Grundlinien eines Lehrgebäudes mit einiger Richtigkeit zu zeichnen" und man darf daher an diesen Plan wohl die allgemeinen Forderungen von innerer Konsequenz und Widerspruchslosigkeit stellen; er bildet den Gegenstand von Mendelssohns bedeutendster aesthetischer Abhandlung „Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften". Bei der Besprechung der für unser Thema in Betracht kommenden Gebiete ziehen wir zugleich die auf dieser Schrift fußenden Äußerungen in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf heran.

B.

Die Entstehung und die Schicksale der Hauptgrundsätze kennzeichnen wieder Mendelssohns Stellung zur Aesthetik überhaupt. Während Nicolai die Bibliothek ins seiner zu einem bestimmten praktischen Zweck geschriebenen Abhandlung vom Trauerspiel eröffnet, fühlt Mendelssohn sich gedrungen, gleich zu Anfang seiner Beschäftigung mit den schönen Künsten deduktiv ein System ihrer Grundlagen aufzustellen und ihr Verhältnis untereinander begrifflich

zu fixieren. Die Aufnahme der Schrift in die von ihm selbst ausgewählte erste Sammlung seiner philosophischen Schriften zeigt die Bedeutung an, die er ihr beimaß; der veränderte Titel aber legt noch mehr Nachdruck auf ihren deduktiven und allgemein prinzipiellen Charakter, wie denn auch die neue Bearbeitung hauptsächlich den einleitenden, Grundvoraussetzungen gebenden Teil betrifft.

1.

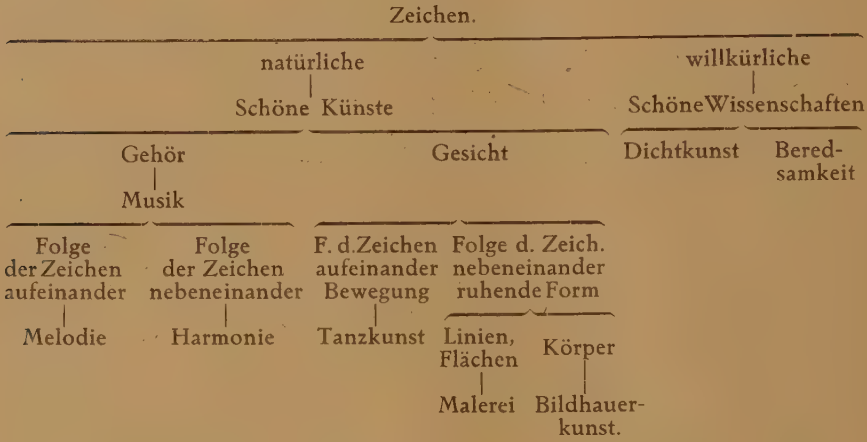
Wir übergehen bei der Besprechung der Abhandlung die psychologische Begründung der Aesthetik und den Passus, der sich mit der Nachahmungstheorie auseinandersetzt, und wenden uns gleich zu Mendelssohns Einteilung und Übersicht der Künste. Das ordnende Prinzip dieser Einteilung ist die Lehre von den Zeichen. Es ist Mendelssohns Verdienst, diesen Gesichtspunkt mit solchem Nachdruck in die deutsche Aesthetik eingeführt zu haben, in manchen Folgerungen, die er aus diesem Prinzip zieht, geht er auch über seine Anreger hinaus (Dubos, Harris cf. Braitmaier, Anhang, Goldstein S. 57, Cassirer), aber in den Hauptgrundsätzen herrscht der aesthetisch weniger fruchtbare Gegensatz von natürlich und willkürlich vor, gegenüber dem Gegensatz von Coexistenz und Succession der Zeichen, dessen bewußte Ausbeutung für die Aesthetik man doch wohl Lessing zuschreiben müssen wird, und obgleich Mendelssohn in der Abhandlung das Wort „ausdrücken" sehr viel anwendet, so hat doch bei ihm das Zeichen eine zu starre und abstrakte Bedeutung, um es im Lessingschen Sinne mit „Ausdrucksmittel" zu identifizieren.

Wie charakterisiert nun Mendelssohn die Grundlage seines Systems, die Zeichen?

„Die Zeichen, vermittelst welcher ein Gegenstand ausgedrückt wird, können entweder natürlich oder willkürlich sein. Natürlich sind sie, wenn die Verbindung des Zeichens mit der bezeichneten Sache in den Eigenschaften des Bezeichneten selbst gegründet ist. Die Leidenschaften sind, vermöge ihrer Natur, mit gewissen Bewegungen in den Gliedmaßen unseres Körpers, so wie mit gewissen Tönen und Geberden verknüpft. Wer also eine Gemütsbewegung durch die ihr zukommenden Töne, Geberden und Bewegungen ausdrückt, der bedient sich der natürlichen Zeichen. Hingegen werden diejenigen Zeichen willkürlich genannt, die vermöge ihrer Natur mit der bezeichneten Sache nichts gemein haben,

aber doch willkürlich dafür angenommen sind. Von dieser Art sind die artikulierten Töne aller Sprachen, die Buchstaben, die hieroglyphischen Zeichen der Alten und einige allegorische Bilder, die man mit Recht zu den Hieroglyphen zählen kann." (M. S. I, 290).

Der Kürze halber stellen wir das auf der Zeichenlehre begründete System der Künste schematisch dar.



Man sieht, daß Mendelssohn an der Hand seiner Zeichentheorie das Gebiet aller Künste umfaßt und daß er durch sie die Vollständigkeit in der Aesthetik zu erreichen bemüht ist, die er an Baumgartens System vermißte, was er bei Gelegenheit seiner Rezension von Meiers Anfangsgründen der schönen Künste und Wissenschaften ausspricht: „Man übergeht unsers Erachtens d^en wichtigsten Teil der Semiotik, wenn man nicht auch ausführlich und fruchtbar von den natürlichen Zeichen der Schönheit, von ihrer Verbindung mit den willkürlichen, von ihren Grenzen in einer jeden Kunst usw., insoweit sie zur allgemeinen theoretischen Aesthetik gehören, handeln will." (M. S. IV, 1, 317.)

2.

Dasselbe Einteilungsprinzip aber, das diese Vollständigkeit gewährleistete, die an sich für die Entwicklung der Aesthetik von höchster Bedeutung war, führte andererseits auch wieder große Mängel mit sich, was ein Blick auf das Schema lehren wird.

Poesie und Musik rücken nämlich in diesem System weit von einander ab, und das hat seinen Grund in Mendelssohns Betonen

des Gegensatzes der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Denn die vereinigenden Gesichtspunkte, daß beide Künste des Gehörs sind, daß ihre „Zeichen aufeinanderfolgen", die von Lessing und noch mehr von Herder in seiner energetischen Auffassung der Poesie betont werden, treten hier völlig zurück.

a.

Besonders bei der Dichtkunst[1]) wird trotz der Annahme der Baumgartenschen Definition eines Gedichtes das Moment der sinnlichen Wirksamkeit vernachlässigt, da das Gegenbeispiel einer Gesichtskunst bei den willkürlichen Zeichen so gut wie fortfällt (allegorische Malerei). Das „sinnlich" wird hier nur auf die Klarheit, Nichtdeutlichkeit der Erkenntnis, bezogen[2]), und wenn Mendelssohn auch vernehmliche Töne zu willkürlichen Zeichen der Dichtkunst zählt, so liegt der Ton doch auf „vernehmliche" = verständliche (cf. M. S. I 291/292) und es ist bezeichnend, daß auch die Buchstaben zu den „Zeichen" der Dichtkunst gehören. Wir finden hier in dem System die Anschauung von Mendelssohns Überschätzung des gedanklichen Elementes der Poesie und sein mangelndes Verständnis für ihre melodischen Elemente bestätigt, die wir oben aus seinen Rezensionen gewannen; auch die Theorie, daß die Sprache θέσει entstanden sei, spiegelt sich in dem Ausdruck, daß die Zeichen der Sprache willkürlich für die bezeichneten Sachen angenommen worden sind (M. S. I, 291). — Aus der Willkürlichkeit der dichterischen Zeichen zieht Mendelssohn nun die wichtige Folgerung auf das Stoffgebiet der Dichtkunst. „Alle möglichen und wirklichen Dinge können durch willkürliche Zeichen ausgedrückt werden, sobald wir einen klaren Begriff von ihnen haben. Daher erstreckt sich das Gebiet der schönen Wissenschaften auf alle nur ersinnlichen Gegenstände. Der Dichter kann alles ausdrücken, wovon sich unsere Seele einen klaren Begriff machen kann. Alle Schönheiten der Natur in Farben, Figuren und Tönen, die ganze Herrlichkeit der Schöpfung, der Zusammenhang des unermeßlichen Weltgebäudes, die Ratschlüsse Gottes und seine unendlichen Eigenschaften, alle Neigungen und Leidenschaften unserer Seele, unsere subtilsten Gedanken, Empfindungen und Ent-

[1]) Nur von ihr spricht Mendelssohn ausführlicher unter der Rubrik „schöne Wissenschaften", indem er mit Recht die der alten Schultheorie zu Liebe aufgenommene Beredsamkeit als Kunst ausschaltet.

[2]) Über den Unterschied von „klar" und „deutlich" im Sinne der damaligen Aesthetik cf. v. Stein, die Entstehung der neueren Aesthetik S. 338.

schließungen können der poetischen Begeisterung zum Stoffe dienen (M. S. I, 291)." Hier zeigt sich am deutlichsten, daß der Gegensatz von natürlichen und willkürlichen Zeichen viel mehr psychologisch-erkenntnistheoretisch als spezifisch aesthetisch ist, da er zu einer Charakterisierung des poetisch Wesentlichen gegenüber dem Wesen der Sprache überhaupt nicht führen kann; die Lösung dieses Problems wurde erst mit Lessings Laokoon begonnen und bekam erst durch ihn die rein aesthetische Wendung. Schon in den ersten Entwürfen zum Laokoon steht der aus dem Wirken der Zeichen entnommene Gegensatz von Malerei und Poesie fest. „Die Malerei brauchet Figuren und Farben in dem Raume. Die Dichtkunst artikulierte Töne in der Zeit". (L. M. XIV, 334.) Daher sind Körper die Gegenstände der Malerei, Handlungen die Gegenstände der Poesie. Der Gegensatz von natürlichen und willkürlichen Zeichen spielt für Lessings eigentliches Problem eine untergeordnete Rolle. — Mendelssohns Grundlinien zu einem System der Künste, die er an Lessings Entwurf anschließt, zeigen teils Lessings Einfluß, teils eine gewisse Gegensätzlichkeit zu Lessing. Dem System der Hauptgrundsätze gegenüber ist das neue System durch allgemeine Bestimmung des Gegenstandes der Künste (Lessings Körper und Handlungen) und der Berücksichtigung von Coexistenz und Succession der Zeichen erweitert, doch ist die letztere Einteilung eigentlich nur eingefügt und wird nicht logisch verarbeitet, z. B. wird die Aufeinanderfolge der Zeichen in der Dichtkunst nicht mit ihrem Ausdrücken von Handlungen in Beziehung gesetzt, sondern beide Momente werden nebeneinander aufgezählt. Eine eigentümliche Rolle spielt hier bei der Dichtkunst der Gedanke. Mendelssohn mußte nach seiner ganzen Einstellung die Berücksichtigung des Gedanklichen in Lessings Charakterisierung der Poesie vermissen[1]). Daher sucht er es noch in das System einzufügen. Eine wesentliche Bedingung für den Kunstgenuß scheint ihm in der „Deutlichkeit der Phantasmata" zu liegen, d. h. in der Verwendung von „Bildern, die leicht in das Gedächtnis (des Betrachtenden, Genießenden) zurückkommen" (L. M. XIV, 369). In dieser Hinsicht stellt er die Gedanken nach den körperlichen Formen an zweite Stelle (L. M. XIV, 370 sogar vor diese) und trennt

[1]) Es sei hier darauf hingewiesen, daß Mendelssohn in seiner Anmerkung meistens über das eigentliche Problem des Laokoon, die Grenzbestimmung zwischen Malerei und Poesie hinausgeht. Einerseits bringt er dadurch oft Gedanken hinein, die das Problem verwischen, andererseits bietet er besonders zu den nicht ausgeführten Teilen manche Anregung.

sie ganz von den übrigen Äußerungen der geistigen Sphäre, „der Energie unserer innern Kräfte“ und dem Gefühl. Innerhalb der Dichtkunst speziell rechnet Mendelssohn nun die Gedanken nicht mehr zum eigentlichen Stoffgebiet, wie in den Hauptgrundsätzen: hier ist das Gedankliche mit der Willkürlichkeit der Zeichen auf eine Stufe gestellt und übt durch sie seine eindrucksvolle Wirkung auf das Gedächtnis aus in Hinsicht auf alles, was die Poesie ausdrücken kann. Indem Mendelssohn hier wieder die allgemeine Wirkung der Dichtkunst auf den begrifflichen Charakter der willkürlichen Zeichen gründet, ist er gezwungen, die Stärke des sinnlichen Eindrucks in der Dichtkunst nicht ihr selbst, sondern mitwirkenden Hilfskünsten zuzuschreiben. „Die Lebhaftigkeit der Eindrücke erhält sie durch Musik und Tanzkunst.“

Auch in den Hauptgrundsätzen erfährt das musikalische Element der poetischen Sprache durch die begrifflich strenge Anwendung der Zeichentheorie eine ähnliche Behandlung. Wo die Poesie durch Schall und Klang wirkt, verläßt sie ihr Gebiet der willkürlichen Zeichen, und dieser Übergriff wird von Mendelssohn in zweifacher Weise aufgefaßt. Einmal rechnet er den Klang in der Sprache schon zur Musik überhaupt (M. S. I, 299), weil auf ihn seine Definition der willkürlichen Zeichen der Poesie nicht paßt, andererseits aber weist er ihn auch in eine durch Grenzverschiebung zwischen den Gebieten der natürlichen und künstlichen Zeichen entstehende Sphäre (M. S. I, 295), wo er mit der Allegorie in der Malerei auf eine Stufe gestellt wird. Im letzteren Sinne faßt er die Worte und „Silbenmaße“ auf, „deren natürlicher Schall mit der bezeichneten Sache eine Ähnlichkeit hat“ (ibid) und empfiehlt Behutsamkeit bei „dieser Ausschweifung aus einem Gebiet in das andere“ (ibid). Freilich redet er hier nur von dem Dichter, „der sich mit Vorsatz der nachahmenden Töne befleißigt,“ aber es ist gerade für ihn bezeichnend, daß er zwischen dem Klang im Wort überhaupt und eigentlicher, bewußt angewendeter Onomatopoiie keinen Art-, sondern nur einen Gradunterschied empfand. Das geht aus der ersten Fassung der Abhandlung deutlicher hervor, denn dort heißt es von dem Dichter, der natürliche Zeichen in der Poesie anwendet, daß er in Gefahr sei, „sein Gedicht mit O und Ach und Ach und O auszufüllen oder mit Rousseau das Quaken der Frösche durch ein Brecque ki coax coax anzudeuten.“

b.

Wie die Poesie im Rahmen des ganzen Systems der Künste

eine Sonderstellung einnimmt, so steht die Musik allein den übrigen Künsten, die sich natürlicher Zeichen bedienen, gegenüber, denn diese wirken „in die Werkzeuge des Gesichts", sie aber „in die Werkzeuge des Gehörs". Indem Mendelssohn so die Künste der natürlichen Zeichen noch nach dem Gesichtspunkt ihrer sinnlichen Erscheinung und Wirksamkeit weiter einteilt, gewinnt er eine wichtige aesthetische Forderung: es muß sich „eine jede Kunst mit dem Teile der natürlichen Zeichen begnügen, den sie sinnlich ausdrücken kann", denn bei einem Übergriff in eine andere Sinnessphäre könnte ein Verständnis der Zeichen nur wieder auf Willkür beruhen und die Kunst würde dadurch ihrem Wesen nutzen. Hier liegen in der Tat wichtige Keime des Laokoonproblems, die in der besonderen Wendung der Zeichentheorie an dieser Stelle begründet sind. — (cf. auch Cassirer a. a. O.)

Als Beispiel für diesen Übergriff der Kunst in eine andere Sinnessphäre führt Mendelssohn an, daß es „der Malerei unmöglich fällt, uns einen musikalischen Akkord vorzustellen" (M. S. I, 292), bei der Musik biegt er das Problem etwas um, indem er die ganze Sinnessphäre des Geistigen der Verstandessphäre gegenüberstellt und erklärt, daß die Musik unmöglich „den Begriff einer Rose, eines Pappelbaums usw. anzeigen" kann. Wir kommen hier auf eine allgemeine Charakterisierung der Mendelssohnschen Zeichentheorie, die sich im Folgenden gerade an den Problemen unseres Themas bestätigen wird: durch die ganze Abhandlung zieht sich ein Widerstreit zwischen Deduktion und Induktion, zwischen begrifflichem Schematismus und Rücksichten auf die Erfahrung und die in den Künsten vorhandenen Tatbestände: nach dem Schema hätte der Unmöglichkeit, einen Akkord zu malen, die Unmöglichkeit Farben durch Töne auszudrücken gegenüber gestellt werden müssen; selbstverständlich war es vielmehr eine aesthetische Frage im eigentlichen Sinne und in Hinblick auf das Verbundensein von Poesie und Musik in Kunstwerken und besonders auf gewisse unkünstlerische Ausschreitungen in Musikwerken der damaligen Zeit mehr gegeben, das Problem der „Programmusik" zu streifen. (Daß Lessings Verwendung der Zeichentheorie ganz anders angelegt war und ausgestaltet wurde, sei vorläufig nur angedeutet.)

Wenn Mendelssohn also durch Berücksichtigung des spezifisch Sinnlichen in der Musik wertvolle aesthetische Gesetze gewann, so ist er in der Einführung der Coexistenz und Succession der Zeichen in dieser Kunst wieder wenig glücklich. Er sagt: „Ferner kann die Tonkunst die mannigfaltigsten Teile der Schönheit entweder

in der Folge auf einander oder neben einander vorstellen. Jenes nennt man Melodie, dieses aber Harmonie" (M. S. I, 292). Man sieht, zu welch absurden Abstraktionen die Anwendung der Zeichentheorie führt, wenn sie derartig gepreßt wird, daß die schematische Einteilung bis in die letzten Ausläufer verfolgt wird, denn analog der Gegenüberstellung Tanzkunst — Malerei und Bildhauerkunst müßte Mendelssohn eigentlich Melodie und Harmonie als zwei getrennte Künste auffassen. Davor bewahrt ihn natürlich sein gesundes Gefühl, aber doch glaubt er, das Zusammenfallen von Melodie und Harmonie zu einer Kunst noch beweisen zu müssen: bei der Besprechung der Schwierigkeit, die in der Verbindung der „Künste liegt, welche Schönheiten in der Folge neben einander vorstellen, mit Künsten, welche Schönheiten in der Folge aufeinander vorstellen," begründet er die Ausnahme der Verbindung von Melodie und Harmonie folgendermaßen: „Die Töne in der Harmonie werden in keinem Raume neben einander geordnet, daher fallen sie in einander, und wir empfinden nicht mehr als einen einzigen zusammengesetzten Ton. Dieser kann nun in der Folge nach einer schönen Ordnung abwechseln" (M. S. I, 305). Man sieht, wie hier wieder Deduktion und Erfahrung gegeneinander ausgespielt werden, ohne sich zu einer Einheit zu ergänzen. Eine richtigere Stellung der Musik gegenüber in Ansehung der Zeichentheorie nimmt Mendelssohn bezeichnender Weise an einer Stelle in den Anmerkungen zum Laokoon ein; hier, wo er durch Lessings Grenzbestimmung zur Kritik angeregt wird, stellt er die Musik der Malerei als schärfste Antipodin gegenüber und sagt: Allein sie erlaubt nicht den geringsten Eingriff in das Gebiete des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingriff nennen" (L. M. XIV, 353).

Ebenso wie die Dichtkunst, so hat auch nach Mendelssohn die Musik ein scharf abgegrenztes, fixierbares Stoffgebiet. „Die Schönheiten, welche in unartikulierten Lauten empfunden werden können, sind die sinnliche Ordnung, die Übereinstimmung der einzelnen Töne zum Ganzen, die wechselweise Beziehung der Teile aufeinander, die Nachahmung und endlich alle Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen." An diesem Punkte zeigen die Anmerkungen zum Laokoon einen wesentlichen Fortschritt: nach ihnen drückt die Musik „bloß Empfindungen" aus (L. M. XIV, 370), die „Mannigfaltigkeit, Einheit (Übereinstimmung der einzelnen Elemente zum Ganzen), Wohlgereimtheit (wechselnsweise Beziehung der

Teile aufeinander), die Ordnung" zählt Mendelssohn dort unter die allgemeinen Regeln, „die sich auf alle Künste anwenden lassen und aus einer in die andere übertragen werden können". Auch die Gebundenheit durch die Nachahmungstheorie ist überwunden: während unter ihrem Einfluß der Musik nur der Ausdruck derjenigen „Neigungen und Leidenschaften der menschlichen Seele, die sich durch Töne zu erkennen zu geben pflegen" zugestanden wird, somit wieder Schall und Ton nur quantitativ unterschieden werden (cf. S. 13) liegt in der Bestimmung, daß die Musik „bloß Empfindungen" ausdrücke, das vielleicht noch unbewußte Eingeständnis von der Unfixierbarkeit eines Stoffgebietes für diese Kunst (cf. auch ibid: „der Gegenstand der Musik ist vorübergehend und läßt keine deutliche Phantasmata zurück").

3 a.

Hatte Mendelssohn seinem System der einzelnen Künste die Zeichenlehre zu Grunde gelegt, so betrachtet er die Verbindungen der Künste von einer anderen Grundlage aus, von den Feststellungen des „Endzwecks" der Künste. In den vorhergehenden Abschnitten will er bereits gezeigt haben, „daß eine jede Kunst einen besonderen Endzweck hat" (M. S. I, S. 298). Deutlich ausgesprochen ist dies allerdings nur für die Dichtkunst: „Der Hauptendzweck der Dichtung ist, durch eine sinnlich vollkommene Rede zu gefallen" (M. S. I, S. 291). Doch wird auch bei den übrigen Künsten der Zweck in der sinnlichen Wirksamkeit gesehen, was gelegentlich angedeutet wird. In ihr findet Mendelssohn auch den Grund für die Verbindungen von Künsten. „Man hat . . . . nicht selten zwei oder mehrere Künste verbunden, um den Ausdruck noch sinnlicher zu machen und unser Gemüt gleichsam von allen Seiten zu bestürmen" (M. S. I, 298). Eine solche Verbindung fällt nun unter den Oberbegriff der „zusammengesetzten Vollkommenheiten" und untersteht in der Anwendung ihrer allgemeinsten Regel: „In einer zusammengesetzten Vollkommenheit muß eine einzige Hauptabsicht herrschen, und die besonderen Absichten müssen als Mittel zu derselben übereinstimmen." Welches ist nun das Wesen dieser einen Hauptabsicht in einer Verbindung von Künsten? Sie wird nicht neu gewonnen, gleichsam als gemeinsame Resultante verschieden gerichteter Kräfte, sondern „der Künstler, der die Künste verbinden will, muß sich den Endzweck einer

einzigen Kunst zur Hauptabsicht wählen und die übrigen derselben dergestalt unterordnen, daß sie als Mittel zu dem Hauptzwecke betrachtet werden können" (M. S. I, 298). Mendelssohn versteht also unter Verbindung von Künsten nicht ein Zusammenwirken zu gleichen Teilen, sondern ein Zusammenwirken, in dem eine Kunst als Herrscherin Gesetze gibt; die anderen in der Verbindung mitwirkenden Künste müssen „derselben jederzeit weichen und von der Strenge ihrer besonderen Gesetze etwas nachgeben", da sie nur dazu bestimmt sind, „die Hauptkunst zu erheben und ihr gewisse Schönheiten zu leihen, die sie nicht hat" (M. S. I, 299)[1]).

Theoretisch besteht die Möglichkeit so vieler Kunstverbindungen, als sich Permutationen unter den einzelnen Künsten anstellen lassen; für gewisse schwierige Fälle von Verbindungen muß dann sogar die sogenannte Hauptkunst von ihren Gesetzen abweichen, nämlich dann, wenn „die vorgesetzte Verbindung der Künste schlechterdings unmöglich wäre, wenn den besonderen Regeln der Hauptkunst vollkommen Genüge geschehen sollte" (M. S. I, 299).

Die Erörterungen über die Verbindungen der Künste sind wieder durch eine für Mendelssohn charakteristische Unausgeglichenheit zwischen Theorie und Beziehungen zur Praxis gekennzeichnet, die besonders bei der Verbindung von Poesie und Musik hervortritt. Hier mußte die Frage besonders akut werden, ob es sich bei der Verbindung von Künsten um die künstlerische Gestaltung von Natur zusammengehörender Elemente oder um ein vom Belieben des Künstlers abhängendes Zusammenstellen, eine „vorgesetzte Verbindung" von Künsten handelt. Obwohl man aus der Reihenfolge von Mendelssohns Behandlung der Verbindungen — er beginnt mit der natürlichsten und endet mit den schwierigsten — wohl schließen kann, daß er derartige Erwägungen wenigstens gestreift hat, so ist ihm diese Frage doch nicht zum Problem geworden[2]) und der „Künstler, der die Künste verbinden will", steht den Ele-

---

[1]) Anders faßt Joh. Aug. Eberhard, ein Schüler Sulzers, das Problem auf. In seiner allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens, Berlin 1776, heißt es S. 157: Bei der Oper arbeiten vier schöne Künste zur Hervorbringung des angenehmsten Schauspiels: die Poesie, die Musik, die Malerei und die Tanzkunst. Sie müssen sich dabei eine gehörige Unterordnung zu der Hauptempfindung des Vergnügens, wozu sie sich vereinigen, gefallen lassen. Keine muß mithin so vor den andern hervorzustechen suchen, daß sie allein bemerkt zu werden verlangte.

[2]) Es wird wohl konstatiert, daß gewisse Verbindungen natürlicher sind als andere, aber aus dieser Verschiedenheit werden keine Folgerungen über den aesthetischen Wert der Verbindungen gezogen.

menten einer „natürlichen Verbindung", wie etwa der Poesie und Musik, nicht wesentlich anders gegenüber als z. B. den Elementen Dichtkunst und Malerei in der allegorischen Malerei.

b.

Für die Behandlung der Verbindung von Poesie und Musik fand Mendelssohn in seiner nächsten Umgebung ein Werk vor, das ihm wohl als Quelle dienen konnte, es ist Christian Gottfried Krauses Buch Von der musikalischen Poesie, Berlin 1752. In seiner Rezension von Basedows Lehrbuch der Wohlredenheit, in dem er die musikalische Poesie nicht genug berücksichtigt findet, weist Mendelssohn selbst auf Krauses Buch hin, dessen Einfluß an mehreren Stellen der Abhandlung über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste fühlbar ist. Das Zusammenwirken des Dichters mit dem Komponisten ist z. B. bei Krause ganz ähnlich dargestellt worden wie bei Mendelssohn (cf. Krause a. a. O. S. 48 bis 51), der freilich die sehr allgemein gehaltenen Ausdrücke von Krause etwas spezialisiert und die gegenseitige Rücksichtnahme der beiden Künstler besser begründet.

Schon Krause stellt die Dichtkunst in Hinsicht auf die Ausdehnung ihres Stoffgebietes über alle übrigen Künste (S. 55); wir haben gesehen, daß Mendelssohn die Begründung für diese Rangordnung in seiner Zeichentheorie fand. Auf Mendelssohns Beziehungen zu Krause in Hinsicht auf die Wertung der Verbindung von Poesie und Musik aus moralischen Gesichtspunkten soll bei der Zusammenfassung am Schluß eingegangen werden.

Die Tendenz von Krauses Buch ist freilich völlig anders als die von Mendelssohns Abhandlung, Krause will praktische Regeln zum Verfertigen von „Singgedichten" geben. Er bekümmert sich dabei nicht um die genauere Struktur der einzelnen Kunstgattungen innerhalb der musikalischen Poesie, sondern teilt die „musikalischen Gedichte" in Oden und Kantaten ein, wobei er unter Oden Strophenlieder versteht und den Begriff der Kantate so erweitert, daß er „alle Singgedichte unter sich begreift, die ihrer Form nach aus Recitativen und Arien bestehen" (S. 112), also auch die Oper. Wir werden aber sehen, daß diese aus praktischen Gründen gemachte Einteilung, die dem Strophenlied, der erst wieder im Entstehen begriffenen Gattung, den durchkomponierten Text gegenüberstellt und auf ihn alles Gewicht legt (cf. Krause a. a. O. S. 113), auf Mendelssohns Theorie von Einfluß war.

Die Grundlage, auf der Mendelssohn seine Theorie von der Verbindung von Poesie und Musik aufbaut, ist nicht fest bestimmt; das natürliche Verbundensein von Poesie und Musik, das er wohl empfand und sogar zum Ausgangspunkt der Abhandlung macht, tritt bald zurück hinter dem Verbundenwerden von Poesie und Musik als zwei getrennten Künsten durch den Künstler. Dieses Verfahren ist schon aus Mendelssohns Zeichentheorie erklärlich, hier wird es noch mehr geboten durch das Betonen des Endzwecks der Verbindungen, das die Auffassung, als operiere der Künstler bewußt mit den Elementen der Verbindungen, begünstigte; schließlich hat wohl auch die Anlehnung an Krauses Gedankengang, an seine praktischen Vorschriften, hier ihren Einfluß ausgeübt.

Mendelssohn geht also aus von der natürlichen Verbindung von Poesie und Musik in „dem lebendigen Vortrag der schönen Wissenschaften" (M. S. I, 299) und rechnet hierbei das Einbeugen der Stimme, ihr Steigen, Fallen, Abkürzen, Stillschweigen und geschwinderes Anfangen, also das Charakterisieren mit Klangmitteln, zur Musik (cf. oben S. 19). Sogleich aber zerlegt er trotz des Betonens der Natürlichkeit dieser Verbindung das Verbundensein doch in ein Verbundenwerden, denn er erlaubt dem Dichter, in diesem Falle sich „zügellos" seiner rein dichterischen Begeisterung zu überlassen, da ja die Musik als Hilfskunst doch nachgeben muß; hier finden wir wieder die völlige Loslösung des sprachlich Melodischen vom Vorgang des dichterischen Schaffens, und den Maßstab des gedanklichen Inhalts; denn nur der Dichter, der sein Gedicht dazu bestimmt, „deklamiert, d. h. mit der Musik verbunden zu werden, hat auf den Klang der Worte zu achten[1]).

Im Rahmen der Zeichentheorie, die im Folgenden verbunden mit der Endzwecktheorie die Einteilung der Kunstgattungen bestimmt, gehört diese Verbindung zu denjenigen, bei denen der „Ausdruck in willkürlichen Zeichen", die Dichtung, die Hauptsache ist. Hier unterscheidet Mendelssohn zwei Gattungen, die Deklamation der Alten und ihre Chöre und Hymnen.

Bei der Deklamation der Alten war die Musik lediglich Hilfskunst, in dem Maße, daß sie „alles eigentlich musikalischen Schmuckes beraubt gewesen" ist, und die „allerungekünstelste Musik war zu dieser Absicht am geschicktesten". Schon an dieser

[1]) Die feine Bemerkung über indeklamable Stellen in Trauerspielen, die Mendelssohn hier macht, fällt aus dieser schwankenden Theorie als wohltuendes Zeugnis ursprünglicher, aesthetischer Auffassung heraus.

Stelle verrät sich jene Stellung Mendelssohns zur Musik überhaupt, die wir ausgesprochen in den Briefen über Kunst und als Untergrund in den Anmerkungen zum Laokoonentwurf finden: er ist immer geneigt, die Entwicklung der Musik, besonders der absoluten Musik, als Verkünstelung und Ausschweifung anzusehen.

Die antiken Chöre und Hymnen standen „schon in einer genauern Verwandtschaft mit der Tonkunst", als die nur deklamierten Teile der Dramen. „Je stärker die Begeisterung des Deklamierenden war, desto abwechselnder mußten seine Töne, und desto merklicher die Einbeugungen und Veränderungen der Stimme sein. Hier muß sich der Dichter schon etwas mehr nach dem Tonkünstler bequemen" (M. S. I, 300). Man sieht, hier ist die Natürlichkeit der Verbindung der Musik „mit dem lebendigen Vortrag der schönen Wissenschaften" völlig vergessen. Die kompliziertere Verbindung, bei der zwei Künstler mitwirken müssen[1]), bei der sie sich einander anbequemen müssen, wird als eine genauere Verwandtschaft der beiden Künste bezeichnet. —

Außer diesen beiden Arten von Verbindungen kennt Mendelssohn keine, bei der die Dichtung Hauptsache wäre, und auch diese findet er nicht in seiner Zeit verwirklicht, sondern sucht die Möglichkeit derartiger Verbindungen an antiken Beispielen zu illustrieren. Offenbar geht dies auf eine Anregung durch Krause zurück, der die Musik der Oden Pindars „nichts als eine sehr angenehme Deklamation nennt", und sie mit der „heutigen Musik zu unsern Oden" der Musik zu Arien gegenüberstellt, da sie „nur den Klang der Worte verschönerte"; die Musik in den Arien dagegen „gehet selbst auf den Inhalt derselben und drückt ihn mit aus" (a. a. O. S. 166)[2]).

[1]) Der Tonkünstler führt Mendelssohn an dieser Stelle ein, ohne ein Wort über den Unterschied zu verlieren, der allein schon durch diese Tatsache die zweite Art der Verbindung von der vorigen trennt, denn bei seiner Anlehnung an Krause ist es zum mindesten wahrscheinlich, daß er bei der „Deklamation der Alten" das Musikalische nur im rythmisch melodischen Wechsel des Vortrags ohne eigentlich musikalische Begleitung sah. Daß er trotzdem von ungekünstelter Musik spricht ist ein Beweis für die Unbehilflichkeit seiner Terminologie und für seine eigene Unklarheit und Inkonsequenz in der Betrachtung dieser nur an der Hand des Systems erschlossenen Verbindungen.

[2]) In seiner Auffassung der antiken Musik lehnt Krause sich an Dubos an, der ihr im ersten Bande seiner Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture 1732 einen großen Abschnitt widwet. (Erweitert herausgegeben 1736 als 3. Bd.) Seine Hauptquelle ist Quintilian. Allerdings redet Dubos nur von der Musik der antiken Dramen, aber Krauses eigene Berufung auf ihn (a. a. O. S. 4 und 5) und das fast wörtliche Zitat auf S. 166 machen es sehr wahrscheinlich,

In den Chören und Hymnen fand nach Mendelssohn die Annäherung des Dichters an die Musik durch die äußere Form, die besondere Gliederung der Verse, statt (cf. Krause S. 119); inhaltlich braucht der Dichter, der hier noch der Herrschende ist, sich keine Beschränkung aufzuerlegen; Mendelssohn hebt hier wieder alle Beziehungen zwischen Inhalt und Form auf.

In systematischem Aufbau geht Mendelssohn nun zu der Verbindung von Poesie und Musik über, bei der der Ausdruck in natürlichen Zeichen der Hauptendzweck, also die Musik die Hauptkunst ist. Der Stärke und Lebhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks wird als Mangel ihre Unbestimmtheit und Allgemeinheit gegenübergestellt. „Diesem Mangel kann durch Hinzufügung deutlicher und willkürlicher Zeichen abgeholfen werden. Sie können den Gegenstand von allen Seiten bestimmen, und die Empfindung zu einer individuellen Empfindung machen, welche leichter zum Ausdruck kömmt“ (M. S. I, 301). In dieser Verbindung steht also die Hilfskunst der Hauptkunst ganz anders gegenüber als in der ersten Verbindung. Während durch die Poesie allein viele Arten in sich geschlossener und befriedigender Kunstwerke entstehen können und sie nur in gewissen Fällen die Hilfe der Musik in Anspruch zu nehmen braucht, trägt die Musik einen Mangel in sich, dem nicht mit ihren eignen Mitteln, sondern nur durch eine Hilfskunst abgeholfen werden kann. Dies hat seinen Grund darin, daß Mendelssohn bei seiner Beurteilung den Maßstab des gedanklichen Inhalts, der seine Auffassung schon innerhalb der Poesie einseitig werden ließ, sogar auf die Musik ausdehnt, denn die Individualisierung der Empfindung verlangen, heißt nichts anderes als einen verstandesmäßig fixierbaren Inhalt fordern. —

Die Verbindung von Musik als Hauptkunst und Poesie als Hilfskunst findet Mendelssohn in der „Oper der Neueren“, wobei freilich gleich „die Malerei oder die Verzierungen der Bühne“ mitwirken müssen. Es könnte zunächst auffallen, daß Mendelssohn an dieser Stelle Lied, Kantate und Oratorium nicht erwähnt. Für

---

daß Krause hier Dubos Ansichten selbst auf Pindar anwandte, cf. Dubos I, 251 Il est donc vrai que comme il y avait des mélopées qui étaient un véritable chant, il y en avait aussi, qui n'étaient, qu'une déclamation mesurée I, 255 heißt es von den Rezitativen im Drama: En un mot je crois que ce chant était une déclamation comme la nôtre. — Die betreffenden Teile von Dubos Werk wurden einige Jahre später zweimal im Berliner Kreise veröffentlicht, im dritten Stück von Lessings theatralischer Bibliothek 1755 und in Marpurgs historisch kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik. 2. Band 5. Stück und 5. Band 4. Stück 1756—62, wo Lessings Übersetzung einfach herübergenommen ist.

diesen Umstand gibt uns aber Krauses Buch wieder einige Anhaltspunkte. Das Lied[1]) wird auch von ihm nicht behandelt, es ist eine neue Gattung, die Krause als einen Wiederbelebungsversuch der ursprünglichen einfachen „Oden" auffaßt, denen die durchkomponierte Kantate gegenübersteht. „Es sind auch schon bei uns einige Versuche davon (von Liedern) zum Vorschein gekommen, obwohl überhaupt zu reden der Liedergeschmack in Deutschland noch nicht allgemein gut und sonderlich in Ansehung der Musik, da man meistenteils nur opermäßige Melodien verlangt, nicht bestimmt genug ist" (S. 113). Krause erklärt auch alle Kantaten (in seinem weiten Sinne verstanden cf. S. 54), in denen „die Personen und die zu Personen gemachten Dinge selbst aufgeführet" werden, für dramatisch (S. 123); das Oratorium würde also auch durchaus hierher gehören. Bei dem deduktiven Charakter von Mendelssohns Abhandlung, der die Möglichkeit der Verbindungen zunächst theoretisch aufstellt, ist es verständlich, daß er nicht ausführlich auf alle ihre Unterarten einging, und die Oper mochte ihm wohl als Beispiel am nächsten liegen; beschäftigte man sich doch grade in seinem Kreise mit Opernproblemen, wie Marpurgs kritischer Musikus an der Spree, sein Streit mit Agricola, Lessings Tarantula und Nicolais Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften beweisen.

Die ausdrückliche Erwähnung der „Malerei oder der Verzierungen der Bühne" bei der Oper hängt mit dem Charakter der damaligen Opernaufführungen zusammen, in denen die Dekoration und die bühnentechnischen Künsteleien stark in den Vordergrund traten, sodaß man sie als zur Oper wesentlich gehörig auffaßte, der man in dieser Hinsicht mehr Konzessionen machte als dem gesprochenen Schauspiel (Krause, S. 423, Sulzer, allgemeine Theorie der schönen Künste, Artikel Oper).

Betrachten wir nun genauer die Konsequenzen, die Mendelssohn aus der Art der Verbindung von Poesie und Musik in der Oper zieht. Hier muß der Dichter sich formal und inhaltlich nach dem Musiker richten. Die formalen Abweichungen betreffen sowohl den ganzen Aufbau des Gedichtes als auch stilistische Einzelheiten. Die Dichtkunst „kann von ihren besonderen Regeln, als der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung sowie zuweilen von der Wahrscheinlichkeit in der Anordnung füglich abweichen" (M. S.

[1]) Es ist hier immer das Strophenlied mit einer Melodie für alle Strophen zu verstehen, cf. z. B. Glucks Kompositionen Klopstockscher Gedichte, Marpurgs Berlinische Oden und Lieder, Sperontes singende Muse an der Pleiße.

I, 301)[1]). Die Begründung für die Ausnahmen von Seiten der Dichtkunst entnimmt Mendelssohn hier nur seinem System: weil eben die Musik hier die Hauptkunst ist, ist sie herrschend; nähere, z. B. in der qualitativen Beschaffenheit des Stoffes zu suchende Bestimmungen für die Ausnahmegesetze werden nicht gemacht. Auch über die formalen Einzelheiten drückt Mendelssohn sich ganz allgemein aus und sagt nur, daß die Worte des Dichters, sein Silbenmaß und der Fall seines Verses musikalisch sein müssen (M. S. I, 301), womit eigentlich nichts gesagt ist, da Mendelssohn nicht sagt, was das Musikalische eines Wortes oder eines Versmaßes ausmacht. Er hat hier wohl noch nicht das Problem gesehen, mit dem Lessing sich später auseinanderzusetzen sucht (51. Literaturbrief, Laokoonentwurf 3), nämlich die Frage nach der Beschaffenheit eines zur Komposition geeigneten Versmaßes. Mendelssohn drückt sich hier noch unbestimmter aus als Krause, der wenigstens versucht, aus seinen praktischen Beispielen einige prinzipielle Folgerungen zu ziehen (a. a. O. S. 217). In Bezug auf den Inhalt sind Mendelssohns Vorschriften für den Operndichter etwas genauer. Die Bemerkung, daß die Gleichnisse in einer Operndichtung „mehr von den Gegenständen des Gehörs als von denen des Gesichts entlehnt sein" müssen (M. S. I, 301), stammt von Krause, der als eine Hauptregel für den musikalischen Dichter aufstellt, „daß er keine Sache, Handlung oder Bewegung zum Gleichnis nehme, welche sich nicht in Tönen nachahmen läßt" (a. a. O. S. 355). Positiv stellt Mendelssohn sonst keine irgendwie bestimmten, für die Komposition besonders geeigneten Stoffgebiete auf, er sagt nur allgemeiner, daß der Dichter sich bei allen „musikalischen Schönheiten", als deren Repräsentanten er beispielsweise Bilder und Empfindungen anführt, möglichst zurückhalten und sie nur „gleichsam durch Außenlinien bezeichnen" soll, da er ja im Rahmen des Kunstwerks nur Grundlagen und Anhaltspunkte für die Ausführung bieten soll. Charakteristisch für Mendelssohns Stellung zur Musik ist es, daß er sich bei dieser Art von Verbindung der Poesie mit der Musik doch genötigt fühlt, auch dem Musiker, dem Vertreter der Hauptkunst, einige Regeln vorzuschreiben; er darf sich nicht wie der Dichter im entgegengesetzten Falle „zügellos seiner Begeisterung" überlassen (M. S. I, 299),

[1]) Man beachte, daß Mendelssohn hier alle drei Einheiten als Regeln der Dichtkunst auffaßt und diese Stelle auch in den späteren Auflagen stehen ließ, trotzdem er sich z. B. im 119. Literaturbrief, 1760, gegen Diderots Einhalten der Einheit des Ortes ausspricht.

sondern er hat „darauf zu sehen, daß er die Möglichkeit der Verbindung seiner Kunst mit der Poesie nicht aufhebe". Zu diesem Zwecke verlangt Mendelssohn vom Musiker Anschluß an den Plan des Dichters, „weil es weit leichter ist, einen deutlichen Plan in willkürlichen, als in natürlichen Zeichen zu überdenken". Wir haben schon gesehen, daß Mendelssohn die vom Standpunkt des gedanklichen Inhalts konstatierte Unbestimmtheit der Musik als Mangel empfand; die Unfähigkeit oder mindestens das Ungeeignetsein zur Konstituierung des Aufbaus eines aesthetischen Ganzen, das Mendelssohn in der Musik findet, ist die Anwendung derselben Auffassung auf das Formale. Daß es rein-musikalische Gesetze des Aufbaus geben könne, die bei konsequenter Auffassung der Musik als Hauptkunst in Anwendung kommen müßten, kam Mendelssohn garnicht in den Sinn, so spricht er denn auch von dem Aufbau eines rein-musikalischen Werkes, einer Symphonie, nur in negativem Sinne, er empfiehlt dem Opernkomponisten „die allgemeine Verwirrung der Empfindungen" zu vermeiden, „die in einer Symphonie an dem rechten Ort angebracht sein kann" (M. S. I, 302). Es ist auffallend, daß Mendelssohn sich in Hinsicht auf die Oper nicht mit der Nachahmungstheorie auseinandersetzt, deren Vertreter das Singen in der Oper selbstverständlich als völlig naturwidrig bezeichneten und daher diese Kunstform überhaupt ablehnten. Mendelssohns Übergehen dieses Problems ist um so merkwürdiger, als wir es im Berliner Kreise selbst erörtert und in mehr oder weniger glücklicher Weise gelöst finden. Daß Lessing anfangs geneigt war, die Oper vom Standpunkt der Nachahmungstheorie zu verwerfen, wird die Besprechung seiner Tarantula zeigen. Krauses Auseinandersetzungen mit diesem Problem kommen nicht über die naive Begründung hinaus, daß es einerseits nicht unnatürlich sei, im Affekte zu singen und daß man andererseits die Oper nicht ablehnen dürfe, weil sie doch allgemein so gut gefalle und so großen Erfolg habe. Eine ähnliche Berufung auf den Geschmack des Publikums findet sich in Nicolais Briefen über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften; er ist der Meinung: „es gehöret viel Unverschämtheit dazu, allen den Personen den guten Geschmack abzusprechen, die sie (die Opern) mit Vergnügen anhören" (S. 21). Eine tiefere Begründung der Existenzberechtigung der Oper stellte erst ein Schüler Sulzers auf, Johann August Eberhard, in seiner Allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens, jener Preisschrift, die als Konkurrentin von Herders Schrift vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele im Jahre 1776 von der

Berliner Akademie gekrönt wurde. Er erklärt die Wahrung der inneren Wahrscheinlichkeit innerhalb eines Kunstwerkes für das Wesentliche. Das Unwahrscheinliche im Kunstwerk darf nur gleichsam seine Außenseite, die Bezeichnungsart, wie Eberhard sagt (Mendelssohns Zeichen), nur Ideen des Verstandes, aber nicht Empfindungen betreffen; außerdem muß es „Vergnügen erwecken", d. h. künstlerisch befriedigen durch die Wirkung der Illusion. Eberhard meint, „daß sich auf diese Art der Streit über das Unnatürliche gewisser Gattungen von Kunstwerken, z. B. der Oper etc. entscheiden lasse". Daß Mendelssohn garnicht in diesen Streit eintritt, ist nach der Anlage seiner Abhandlung erklärlich. Die Berücksichtigung der wirklich vorhandenen Kunstgattungen ist bei ihm gleichsam nur ein Anhang, eine annähernde Erläuterung seiner deduktiv gewonnenen Theorie, die Beispiele werden sine ira et studio angeführt, sie werden nicht nach ihrer innersten Struktur untersucht, sondern um der äußerlich hervortretenden Züge ihres Wesens willen angenommen. Das wird noch einmal besonders deutlich bei Mendelssohns Behandlung der Tanzkunst in ihrem Verhältnis zur Poesie und Musik. Sie geht genau parallel mit der Behandlung der Verbindung von Poesie und Musik. Auch hier wird das Verbundensein der mimischen Äußerungen mit jeder Deklamation, die sogenannte natürliche oder prosaische Tanzkunst, dem Verbundenwerden im eigentlichen mimischen Kunstwerk, der poetischen Tanzkunst, gegenübergestellt; bei letzterer sowie bei der Zwischenstufe der „Bewegung der Gliedmaßen, von welchen die Chöre und Hymnen begleitet wurden", (M. S. I, 302) steht die Tanzkunst in genauerer Verwandtschaft mit der Musik als mit der Dichtkunst; hier ist der Ausdruck „genauere Verwandtschaft" treffender und in der Gegenüberstellung der drei Künste mehr der Natur der Sache gemäß als bei der Verbindung von Poesie und Musik. Trotzdem aber Mendelssohn eigentlich schon hier von der Mitwirkung der drei Künste spricht, stellt er noch in einem besonderen Abschnitt die gleichzeitige Wirkung dieser drei Künste als anders geartete und schwerere Verbindung auf, die „bei den Alten sowie unter den Neueren bei den Franzosen sehr gewöhnlich" (M. S. I, 302) gewesen sein soll. „Auf der Berlinischen Opernbühne hat man im letzten Chor der Oper Montezuma ein Beispiel davon gesehen, welches sehr wohl angegeben war. Nachdem Kortez Befehl zur Plünderung und Zerstörung der Stadt Mexiko gegeben hat, so dringen die Spanier ein, das Chor, welches aus Mexikanern besteht, flieht von allen Seiten, indem es ruft:

Fuggiamo, o giorno orribile etc. Die Tänzer stellen spanische Soldaten vor, welche mexikanische Frauenzimmer zu erhaschen suchen, die vor ihnen fliehen. Sobald sie dieselben eingeholt hatten, standen sie stille, und zwei Spanier, welche eine Mexikanerin einzuholen suchten, tanzten ein Pas de trois."

Man sieht, hier führt Mendelssohn unbedenklich ein Beispiel an, das auf den ersten Blick den Forderungen der Verbindung von Poesie, Musik und Tanzkunst zu entsprechen scheint; es entgeht ihm, daß bei der eigentlichen Struktur dieses Pas de trois kaum von einer Verbindung von Musik und Tanzkunst, sondern nur von einem Zusammenvorkommen der beiden Künste, und von einer Mitwirkung der Poesie eigentlich garnicht mehr die Rede sein kann, daß also das Beispiel seine Theorie nicht im mindesten stützen kann, weil es ihren Forderungen nicht entspricht.

Der fragmentarische Charakter seiner Abhandlung und die Anfechtbarkeit einiger seiner Resultate sind Mendelssohn nicht entgangen, das beweist die Veränderung des Schlußsatzes in den späteren Auflagen. Während es in der ersten Fassung etwas selbstgefällig heißt: „wir . . . . . sind zufrieden, wann unsere Betrachtungen dienen können, teils das Wesen und die Übereinstimmung der schönen Künste und Wissenschaften näher zu erläutern, teils die unbesonnenen Urteile in ihrer Blöße darzustellen, womit kurzsichtige Leute die schönen Künste sowohl als ihre Verbindungen anzufechten pflegen, deren Schönheiten sie so wenig beurteilen können, als sie dieselben zu empfinden geschickt sind," so verweist er den Leser in der zweiten Auflage auf „den Unterricht eines Weltweisen, der mit den Künsten vertraut genug ist, ihre Geheimnisse mit philosophischen Augen zu betrachten und der Welt, wie er längst versprochen, bekannt zu machen"[1]). Von sich selbst aber sagt er: „ich bin in die Geheimnisse der Künste nicht eingeweiht genug, mich ohne Gefahr tiefer in ihr Heiligtum zu wagen".

Die Anmerkungen zu Lessings Laokoonentwurf 3 bieten nichts wesentlich Neues, sie streifen überhaupt das Problem der Verbindungen nur gelegentlich, da sie sich ja nicht auf denjenigen Abschnitt von Lessings Entwürfen beziehen, der sich mit den Verbindungen besonders beschäftigt. Jedoch ist eine Bemerkung Mendelssohns von prinzipieller Wichtigkeit, besonders für die Beurteilung seiner Ansichten in den „Briefen über Kunst". Zu Lessings Überlegungen über das Wesen der musikalischen Sprache und der poetischen Malerei bemerkt Mendelssohn: „Die Musik kann geradezu

[1]) Wohl mit Beziehung auf Sulzer oder auch auf Baumgarten.

mit der Poesie verbunden werden, ja ihrer ersten Bestimmung nach soll sie eigentlich nur der Poesie zur Unterstützung dienen. Daher muß die Kunst der Musik niemals so sehr übertrieben werden, daß sie der Poesie zum Nachteil gereiche und wir tadeln die neuere Musik mit Recht, daß ihre Künsteleien sich mit keiner wohlklingenden Poesie vertragen."

Was Mendelssohn als „die erste Bestimmung der Musik" ansieht, wird die Betrachtung der „Briefe über Kunst" zeigen.

C.

1.

In der Ausgabe von Mendelssohns Schriften von B. G. Mendelssohn stehen die Briefe ohne die Angabe einer Datierung zwischen Werken der Jahre 1757—60. Braitmaier[1]) setzt die Briefe in das Ende des Jahres 1757, indem er die von uns schon Seite 2 angeführte Briefstelle an Lessing, November 57, auf das Werkchen bezieht. Gegen diese Datierung hat sich Ludwig Goldstein[2]) gewendet; er möchte die Briefe „in die früheste Zeit von Mendelssohns literarischer Tätigkeit" setzen, denn er sieht in ihnen nur einen unreifen Erstlingsversuch, und die in den Briefen ausgesprochenen Ideen finden seiner Meinung nach in Mendelssohns übrigen Schriften kein Analogon (a. a. O. S. 72 u. 74).

Goldstein glaubt auch nicht, „daß diese beiden »Briefe über Kunst« und die angehängten, in ihrem Sinne gehaltenen Entwürfe irgend etwas mit jenem (Privat-) Briefe zu tun haben, den Moses ankündigt, vielleicht aber nicht einmal geschrieben hat" (a. a. O. S. 73).

Dem gegenüber sei zunächst festgestellt, daß es sich hier um einen Privatbrief nicht wohl handeln kann, die ganze Ausdrucksweise der Briefstelle: „Aber erst will ich einen Brief machen, in welchem ich meine Gedanken von den schönen Wissenschaften ganz frei heraussagen werde" (an Lessing Nov. 57), deutet auf den Plan einer Abhandlung in Briefform hin, die Mendelssohn ja in den Briefen über die Empfindungen schon angewendet hatte)[3]. Zudem muß man bedenken, daß Mendelssohn seine Absage an an die schönen Wissenschaften nicht an Lessing, der sich in Leipzig

[1]) Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessings Laokoon, Frauenfeld 1889, II, 224.

[2]) Moses Mendelssohn und die deutsche Aesthetik, Königsberg 1904.

[3]) cf. auch Nicolais Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland und Lessings „Briefe" von 1753.

aufhielt, sondern an Nicolai richten mußte, der ihn ja zur Mitarbeit an der Bibliothek der schönen Wissenschaften herangezogen hatte. (cf. auch die Worte: „Übrigens kann Herr Nicolai versichert sein, daß ich den schönen Wissenschaften nächstens abdanke".) Nicolai aber war wie Mendelssohn selbst in Berlin, und es ist einigermaßen unwahrscheinlich, daß Mendelssohn die Absicht hatte, sich in einem Privatbriefe mit ihm auseinanderzusetzen. Wenn Goldstein behauptet, daß „Stil und Fassung auf eine frühe Niederschrift" hinweisen (a. a. O. S. 74), „die den Briefen über die Empfindungen von 1755 näher steht, als den Hauptgrundsätzen von 1757", so ist dagegen zu bemerken, daß man bei der geringen zeitlichen Entfernung, die auf jeden Fall nur für die drei Schriften in Frage kommt, den Grund der stilistischen Ähnlichkeit der Briefe über die Empfindungen und der Briefe über Kunst wohl besser in der Gleichheit ihres Charakters als in der zeitlich engeren Zusammenstellung sucht[1]), es ist dann ohne weiteres einleuchtend, daß die ganz anders gerichteten Hauptgrundsätze auch im Stil von den beiden andern Schriften abweichen. An der äußeren Erscheinung der Briefe spricht also nichts zwingend gegen Braitmaiers Datierung, wir wollen nun sehen, ob sich nicht Gründe für dieselbe anführen lassen. Zu diesem Zwecke wollen wir die Angaben untersuchen, die außer der von Braitmaier zitierten Briefstelle noch auf einen ähnlichen Plan Mendelssohns hindeuten. Nicolai und Mendelssohn hatten beide die Bibliothek der schönen Wissenschaften mit größeren theoretischen Abhandlungen eröffnet (cf. S. 14). An Nicolais Abhandlung knüpfte sich der bekannte Briefwechsel über die Tragödie. Mendelsohns Abhandlung für die Bibliothek, die „Quellen und Verbindungen", rief zunächst keine Debatte der drei Freunde hervor, nur zwischen ihm und Nicolai entspannen sich lebhafte mündliche Auseinandersetzungen, die sogar den Charakter eines „freundschaftlichen Streites" annahmen. Anfangs faßte Nicolai den Plan zu einer Gegenschrift unter dem gleichen Titel, dann aber schien ihm ein anderes Verfahren fruchtbarer: „wir wollten einander Briefe schreiben, worin jeder seine Gründe vortrüge und die Gründe des andern nach seiner Art widerlegte, ungefähr wie in Moses Briefen über die Empfindungen. Unsere Briefe wollten wir dann an Lessing schicken, der uns auch antworten und auf diese Art an der Aufklärung der uns so interessanten Materie teilnehmen sollte". Wie in den Briefen über

[1]) cf. Nicolais Anmerkungen zu Lessings und Mendelsohns Briefwechsel. M. S. V. 219.

die Empfindungen wollten die Freunde hier griechische Namen annehmen, und zwar sollte Moses Euphranor, Nicolai Kalophil und Lessing Theophrast heißen. Mendelssohn schrieb zuerst einen Brief an Nicolai und dieser antwortete, Lessing schrieb keinen Brief, und da er bald darauf (Anfang Sommer 1758) wieder nach Berlin kam, wurden die Erörterungen mündlich weitergeführt[1]). Wenn also etwas von Mendelsohns Niederschrift zu dieser Debatte erhalten ist, muß es in Briefform abgefaßt, vermutlich fragmentarisch geblieben sein, und es müssen sich irgendwelche Beziehungen zu Nicolai darin finden. Das alles trifft nun auf die Briefe über Kunst zu, zunächst rein äußerlich die Briefform und der fragmentarische Charakter. Die Wendung gegen Nicolai liegt nicht so klar zu Tage, der Empfänger der Briefe wird mit dem Namen Agathocles angeredet, während doch Nicolai erzählt, er selbst habe Kalophil heißen wollen. Doch wird man auf diese Abweichung nicht zu viel Gewicht legen dürfen, denn es ist immerhin möglich, daß Nicolai, als er fast 40 Jahre später die Anmerkungen zu Lessings und Mendelssohns Briefwechsel schrieb, einen der Namen nicht mehr genau behalten hatte; wir werden also wohl Agathocles gleich Nicolai setzen dürfen[2]). Gleich zu Anfang spricht Mendelssohn von „unserer letzten Unterredung" und sagt, er schreibe dem Freunde dieses Mal, weil er eine diesem „unangenehme Wahrheit" zu verfechten habe (M. S. IV. 1, 67), wir werden hierbei sofort an Nicolais Worte von dem freundschaftlichen Streit zwischen ihm und Mendelssohn erinnert. Auch Nicolais Vorschlag für die Methode der Briefe, daß nämlich „jeder seine Gründe vortrüge und die Gründe des andern nach seiner Art widerlegte" ist durchaus in der Anlage der Briefe verwirklicht (cf. besonders M. S. IV. 1. 72). Die Betrachtung der äußeren Erscheinung der kleinen Schrift nötigt uns also aus verschiedenen Gründen, sie mit der geplanten Auseinandersetzung mit Nicolai zu identifizieren; freilich werden wir dann eine etwas spätere Datierung als Braitmaier annehmen müssen: am 25. November 1757 schreibt Mendelssohn noch von Nicolais Plan einer „zweiten Abhandlung von dem

---

[1]) Alle diese äußeren Angaben aus Nicolais Anmerkungen zu Lessings und Mendelsohns Briefwechsel. M. S. V. 219. cf. außerdem: Mendelssohn an Lessing 25. Nov. 1757. Lessing an Mendelssohn Dez. 1757. Lessing an Mendelssohn 2. April 1758.

[2]) Eine Unterzeichnung Mendelssohns mit dem Namen Euphranor findet sich nicht, dagegen wird in dem ersten Briefe einmal „unser Theophrast" erwähnt (M. S. IV. 1. 68).

Wesen der schönen Künste". Am 2. April 1758 antwortet Lessing auf Nicolais versteckte Andeutung der Briefabhandlung, und da nun Nicolai seinen Brief hierüber an Lessing zugleich mit seiner Antwort auf Mendelssohns ersten Brief geschrieben haben will, so wird man Mendelssohns ersten Brief über Kunst in den März 1758 setzen müssen und den zweiten, den Antwortbrief an Nicolai, in den April; die Entwürfe zu den folgenden Briefen werden jedenfalls vor Lessings Ankunft im Mai oder Juni 1758 verfaßt worden sein, denn nachdem die Freunde noch eine Zeitlang „sehr oft und sehr viel über alle zu diesem Gegenstande gehörige Materien" sich unterredet hatten, nahmen andere Arbeiten, hauptsächlich die Literaturbriefe, sie in Anspruch.

2.

Für den Inhalt der Briefe über Kunst, für Mendelssohns besondere Stellungnahme gegenüber aesthetischen Problemen in der kleinen Schrift, wird die nunmehr gewonnene Datierung eine fruchtbare Basis ergeben, denn erst, wenn man die Schrift als den Niederschlag des freundschaftlichen Streites mit Nicolai auffaßt, wird man ihren Charakter befriedigend erklären können; zugleich wird sich zeigen, ob Goldsteins Behauptung, es fände sich zu Mendelssohns Ansichten in den Briefen „in seinen übrigen Schriften tatsächlich kein Analogon", berechtigt ist.

Hatte Mendelssohn in den Quellen und Verbindungen ein System der Künste aufgestellt, das ihrem eignen Wesen entstammte und in dem ein Streben nach Objektivität zu beobachten ist, demzufolge die aesthetischen Probleme nur in ihrem eignen Rahmen erörtert werden, so stellen die Briefe über Kunst die Aesthetik in den Rahmen der gesamten Welt- und Lebensanschauung hinein, indem hier die Künste in ihrer Beziehung zur Glückseligkeit des Menschen, zu dem „ununterbrochenen Fortgang zu höheren Vollkommenheiten" (M. S. IV. 1. 67) bewertet werden. Die Auffassung der Künste in dieser Hinsicht als Mittel zum Zweck ist, wie wir schon gesehen haben, bei Mendelssohn durchaus herrschend, sobald eben die Künste innerhalb der Gesamtheit des geistigen und sittlichen Lebens des Menschen betrachtet werden (M. S. I. 275); ein völliges Abweichen der Briefe von Mendelssohns Kunstauffassung in den anderen Schriften, das Goldstein behauptet, besteht also keineswegs. Allerdings tritt der Gesichtspunkt des Wertens der Künste nach ihrer Bedeutung für die Glückseligkeit hier stark

in den Vordergrund, aber es handelt sich doch nicht nur um ein „unaufhörliches Gerede von der Glückseligkeit" und „eine völlige Verkennung rein aesthetischer Werte" (Goldstein a. a. O. S. 74), sondern um eine Einstellung gegen eine ganz bestimmte Front und eine dadurch bestimmte Akzentuierung des Standpunktes. Der Anschluß der Briefe an die „Quellen und Verbindungen" ergibt sich eben zwanglos nur dann, wenn wir lebhafte mündliche Auseinandersetzungen zwischen Mendelssohn und Nicolai als Mittelglied annehmen; so wird die Wendung aus der objektiv-systematischen Sphäre in die subjektivere der Weltanschauungsfrage erklärlich, und daß Nicolai gerade hier viele Angriffsflächen geboten hatte, können wir nach seinen Briefen über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland vermuten. Dort hatte er nämlich keineswegs „die Borniertheit des unmusikalischen Gottsched . . . gebührend in die Schranken gewiesen" (Goldstein S. 72), sondern dessen unlogische Angriffe auf die Musik mit ebenso unzulängliche Mitteln und völliger Verkennung des eigentlichen Problems zu bekämpfen gesucht. Er beruft sich immer nur auf die Erfahrung, auf den Geschmack und das Urteil des Publikums; gleich zu Anfang widerlegt er Gottscheds Fundamentalsatz, „daß die Musik ohne unterlegte Texte garnichts ausdrücke" durch die Behauptung, dies sei ein Satz, „den sich wohl kein vernünftiger Mensch einfallen lassen kann, der nur ein gutes Instrumentalstück gut hat aufführen hören und der nicht zu allen Empfindungen musikalischer Schönheiten verwahrloset ist". Zwar stellt er Gottscheds unbedingter Unterordnung der Musik unter die Poesie die Behauptung entgegen, daß alle Künste untereinander „liebenswürdige Schwestern" und nicht „Dienerinnen einer einzigen" Kunst seien (a. a. O. S. 14), jedoch ohne sie zu beweisen; vielmehr kehrt er das Gottschedische Verhältnis von Poesie und Musik einfach um. Denn nachdem er zuerst gegen Gottscheds These, „daß keine Instrumentalmusik, auch von den besten Virtuosen, die Zuschauer vier oder fünf Stunden lang beschäftigen werde, und daß Konzerte ohne Singstimmen wenig Beifall finden" (a. a. O. S. 16) die Beliebtheit der Berliner Konzerte dieser Art ausgespielt hat, beweist er ferner die künstlerische Wirkung der Instrumentalmusik an der Oper. Hier macht er die Musik zur absoluten Herrscherin und läßt in ihr allein alle Wirkungen der Oper auf den Zuschauer begründet sein; er beweist diese Behauptung wieder nur durch Berufung auf die bestehenden Tatsachen. „Was ist denn die Oper für den größten Teil der Zuschauer anders, als eine schöne

Instrumentalmusik, wie viele von denselben verstehen wohl die Worte und können sich also von denselben den Inhalt der Töne erklären lassen, sind es die Worte oder die Töne, die der Zuschauer behält, wenn ihn eine Aria entzückt?" (a. a. O. S. 17.) „Ist nicht die Anlage und die Ausführung der meisten Opern so elend, daß man im eigentlichen Verstande sagen kann, daß uns der Musiker mit dem Aberwitze des Dichters entzücke, gleichwohl finden sie Beifall, und es gehört viel Unverschämtheit dazu, allen den Personen den guten Geschmack abzusprechen, die sie mit Vergnügen anhören; es ist also sicher, daß dies Vergnügen nur bloß aus der Musik entspringt und mit dem elenden Text des Dichters garnichts zu tun hat" (a. a. O. S. 21).

Man erkennt Nicolais Verfahren: er kommt garnicht darauf, Gottscheds Behauptung von der Souveränität der Poesie in allen ihren Verbindungen mit anderen Künsten an ihrer Wurzel zu packen, um sie zu widerlegen, sondern er beruft sich einfach auf die Struktur der ihm nächstliegenden Kunstform, in der Künste verbunden sind, wobei er überdies noch von der Unzulänglichkeit der einen in diesem Falle mitwirkenden Kunst, der Poesie, selbst überzeugt ist, er hat hier also weder Gottscheds rigorose Thesen getroffen, noch das Problem der Verbindung von Poesie und Musik auf Grund des wirklichen Wesens der einzelnen Künste gestreift. Ebenso übergeht er noch einen Anlaß, in das Problem tiefer einzudringen: Gottscheds Vorschlag, die Künste, die bei der Oper gemeinschaftlich wirken, einmal voneinander zu trennen, faßt er im wörtlichsten Verstande auf und führt die Aufführung eines gesprochenen Operntextes spöttisch ad absurdum[1]).

Ganz besonders macht sich die Unausgeglichenheit seiner Ansichten, das Fehlen einer wirklichen Einsicht in die Wesensunterschiede der einzelnen Künste in seinem Lob der reinen Instrumentalmusik geltend, nach seiner Schätzung der Musik in der Oper sollte man Verständnis für das, was wir jetzt absolute Musik nennen, erwarten; merkwürdigerweise aber preßt er die absolute Musik formal in das Schema der Oper: „Man fängt mit einer fröhlichen Symphonie an . . . . Die Symphonie schweigt: die Rezitativstimmen sind unter die Instrumentisten verteilt, ein Benda,

[1]) Es ist hier nicht gemeint, daß etwa Gottsched durch seinen Vorschlag die Frage nach der Verbindung der Künste überhaupt ihrer Möglichkeit und Beschaffenheit nach schon berührt hatte, sondern nur, daß Nicolai an diesem Punkte am leichtesten zu einer prinzipielleren Fassung der Probleme hätte kommen können.

ein Czarth . . . . . sprechen weit deklamatorischer, als so viele frostige Schauspieler; das ernsthafte Hautbois und die scherzende Flöte machen die Arien: verlieren wir wohl viel an der Stimme und den Worten des Sängers?" (a. a. O. S. 24.) Von dieser Musik sagt Nicolai, sie sei ein Ganzes, „das zu Ausdrücken, zu Erregung der Empfindungen, der Leidenschaften ebenso geschickt ist, ja weit geschickter ist, als die von ihr getrennten Worte und Gebärden für sich allein" (ibid.). Während Gottsched also die Wirkung der Musik leugnete, weil er sie an den Wirkungen der Poesie maß, urteilt Nicolai hier über die Wirkungen von Wort und Gebärde vom Standpunkt der Musik und begeht so mit Umkehrung der Richtung den gleichen Fehler, den er selbst seinem Gegner vorwirft, daß er nämlich „sowohl die Regeln als die Wirkungen einer Kunst in der andern" suche und fordere (a. a. O. S. 14)[1]).

Es ist nicht wahrscheinlich, daß Nicolai während der zwei bis drei Jahre, die zwischen seiner Schrift und dem freundschaftlichen Streit mit Mendelssohn liegen, eine wesentlich tiefere Begründung seiner Anschauung über die Verbindung von Poesie und Musik gewonnen hatte, dem widerspricht seine ganze geistige Richtung, da er weder Lessings ursprünglichen aesthetischen Sinn, noch Mendelssohns eindringliche logische Schärfe besaß. Nun zeigt es sich aber, daß in den Briefen über Kunst gegen eine Auffassung der Verbindung von Poesie und Musik Front gemacht wird, die trotz oder vielleicht gerade wegen der Musikalität ihres Vertreters instinktmäßig unsicher bleibt, und der nun gezeigt wird, daß ihre Mittel zu einem wissenschaftlichen Erörtern von aesthetischen Problemen ungeeignet und unzulänglich sind, also liegt hier wieder ein Grund vor, den Agathocles der Briefe mit Nicolai zu identifizieren.

3.

Verfolgen wir nun den Gedankengang der Briefe über Kunst und der Entwürfe, die zu ihnen gehören.

Die Voraussetzung, die auch vom Gegner zugestanden worden ist, ist der Satz, „daß alle unsere Bemühungen, wenn sie nicht

[1]) Es sei noch darauf hingewiesen, daß Nicolai trotzdem er die Wirkung der Musik auf die unteren Seelenkräfte einschränkt, von der Tendenz seiner Zeit, die Musik begrifflich auszudeuten, nicht ganz frei ist; man vergleiche Ausdrücke über reine Instrumentalmusik, wie: „eine zufriedene Langsamkeit folgt auf die rauschende Freude, die Stimmen scheinen miteinander zu sprechen . . . Zuletzt hör' ich die Unschuld siegen" (a. a. O. S. 24).

eitel oder gar sträflich sein sollen, unsere Glückseligkeit zum Endzweck haben müssen", und diese Glückseligkeit besteht „in einem ununterbrochenen Fortgange zu höheren Vollkommenheiten" (M. S. IV. 1, 67), wir haben hier also den Standpunkt des Leibnizischen Eudämonismus[1]).

Insofern nun die Künste und Wissenschaften unsere Seelenkräfte beschäftigen, sie zur Tätigkeit anregen und damit zur Entwicklung bringen, tragen sie zu unserer Glückseligkeit bei; hierin liegt ihr hoher Wert für den Menschen, aber auch zugleich eine Begrenzung ihrer Sphäre und Bestimmung ihres Charakters im Rahmen des geistigen Lebens: „sie sind Mittel zur Glückseligkeit. „Aber sie sind auch nichts als Mittel, Agathocles! Man verfehlt die wahre Absicht, wenn man bei ihnen stehen bleibt, und sie selbst für den Endzweck ansieht, nach welchem wir streben". Man sieht, hier wird der Sinn des Lebens in einer hinter allen geistigen Einzelerscheinungen stehenden Forderung der harmonischen Ausbildung aller Kräfte gesehen[2]), von aesthetischen Problemen im engeren Sinne ist nicht die Rede, sie werden durch diese Auffassung der Künste prinzipiell garnicht berührt, und deshalb können wir hier auch nicht mit Goldstein „eine völlige Verkennung reinaesthetischer Werte" finden.

Es ist klar, daß bei einer Auffassung der Künste, wie Mendelssohn sie hier vertritt, Verbindungen von Künsten der Ausbildung und Ausübung einer Kunst allein vorgezogen werden müssen, da sie ja auf einen größeren Teil des menschlichen Innenlebens einwirken können als eine einzelne Kunst. Außerdem bringt für den Ausübenden die Pflege einer Kunst allein die Gefahr des Virtuosentums, der geistlosen Mechanisierung mit sich, die Mendelssohn nach seiner ganzen Stellung zu dem „Mechanischen in den Künsten" von seinem hier vertretenen Standpunkt aus besonders gefährlich erscheinen mußte; daher preist er die „Glückseligkeit der Zeiten, da das Mechanische in den Künsten noch nicht so hoch getrieben ward, da noch die Dichtkunst und die Musik in

---

[1]) cf. auch Schiller: Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. „Daß der Zweck der Natur mit dem Menschen seine Glückseligkeit sei, wenn auch der Mensch selbst in seinem moralischen Handeln von diesem Zwecke nichts wissen soll, wird wohl niemand bezweifeln, der überhaupt nur einen Zweck in der Natur annimmt." Ausgabe von Güntter und Witkowski, Leipzig, bei Hesse, Bd. 17, S. 213–214.

[2]) cf. Schillers Schätzung der Dichtkunst in seiner Rezension von Bürgers Gedichten. Güntter und Witkowski 19, 228.

einer Person beisammen wohnen konnten und öfter Maler zugleich Weltweise sein konnten" (M. S. IV. 1, 75)[1]).

Diese Auffassung, bei der die künstlerische Wirkung mit völliger Vernachlässigung formaler Elemente nur mit dem vom Empfindungs- und Gedankengehalt des Kunstwerks ausgehenden Einwirken auf die menschliche Psyche identifiziert wird, führt Mendelssohn in Hinsicht auf die Verbindung von Poesie und Musik zu dem Satze: „Nirgend hat die Trennung der Künste und Wissenschaften zu größeren Ausschweifungen verleitet, als in Ansehung der Tonkunst. Der Endzweck dieser unschätzbaren Kunst ist, die Wirkungen der Dichtkunst in unser Gemüt zur Beförderung unserer Glückseligkeit nachdrücklicher, lebhafter und feuriger zu machen." Jedoch „man hat sie von der Seite der Dichtkunst gerissen und als eine besondere Wissenschaft behandelt . . . . . Man hat sich bemüht, den Sinnen zu gefallen, ohne den Verstand aufzuklären, ohne das Herz zu bessern, ohne die Absicht zu haben, uns glückseliger zu machen . . . . . Die Musik hat also durch ihren vermeinten Fortgang ihre Würde, ihre Bestimmung und den wahren Nutzen verloren, den man sich von ihr versprechen konnte. Seitdem ihre Grenzen so weit hinausgesetzt worden sind, hat sie aufgehört, ein Mittel zur Glückseligkeit zu sein" (M. S. IV. 1, 70—71). Hier haben wir also die Erläuterung zu der Anmerkung im Laokoonentwurf, daß die Musik „ihrer ersten Bestimmung nach" der Poesie zur Unterstützung dienen soll, und man begreift, daß Mendelssohn Agathocles-Nicolais Schwärmerei für die damalige Instrumentalmusik nicht gelten lassen konnte. Denn selbst, wenn dieser wirklich Gottscheds Ablehnung der Musik, die auf seiner unberechtigten Vergötterung der Poesie beruhte, zurückgewiesen hätte, so mußte Mendelssohn dem Freunde zeigen, daß man auch noch aus anderen Gründen zu einer ähnlichen Auffassung wie Gottsched kommen konnte. Dabei geht erst ihm in der Frage: Kann die Musik etwas ausdrücken? das eigentliche Problem, nämlich die Bestimmung des Wesens dieses Etwas auf: da hier das in der Kunst Auszudrückende an dem Maßstab der moralischen Wirkungsfähigkeit gemessen wird, so kommt er zu der innerhalb seiner Anschauungen durchaus folgerichtigen Konsequenz, daß die Musik allein nichts ausdrücke. „Die Musik hat, wenn sie von der Poesie

[1]) cf. auch M. S. IV. 2, 533: „In dem zweiten Buche erscheint die Dichtkunst in persönlicher Gestalt . . . . nicht in der ursprünglichen Gestalt, da noch Dichter, Weltweiser, Gesetzgeber und Musikus in einer Person vereinigt waren." Rezension von Dusch, sämtliche poetische Werke.

getrennt wird, keinen Nutzen in der Moral, mit der Poesie aber vereinigt hat sie den größten Einfluß in die Sittenlehre" (M. S. IV. 1, 75).

In seinem Streben nach ausreichender Begründung dieser Ansicht geht Mendelssohn noch einen Schritt weiter, er leugnet sogar die unmittelbare Wirkung der Musik auf die „unteren Seelenkräfte", auf der Agathocles-Nicolai ihre mittelbare Wirkung auf die oberen Seelenkräfte und damit ihren sittlichen Nutzen aufbaut (cf. M. S. IV. 1, 71—72 und Nicolai a. a. O. S. 27). „Die Musik bringt ohne Beihilfe der Poesie in unserer Seele keine Affekte unmittelbar hervor, sondern sie bringt solche Bewegungen in unserem Körper hervor, welche sonst auf die Affekte zu folgen pflegen. Diese aber erzeugen in der Seele, kraft der wechselweisen Verbindung des Leibes mit der Seele die Vorstellungen der respondierenden Affekte." (M. S. IV. 1, 74.) Die „Zauberkraft der Tonkunst" (IV. 1, 73) wird also auf akustisch-physiologische Einwirkungen reduziert und ihre seelische Wirksamkeit als mittelbar, als Resultat der praestabilierten Harmonie zwischen Körper und Seele, angesehen. Hier verleitet Mendelssohn die Richtung gegen Nicolai zu diesem ihm sonst fremden Materialismus, und dies ist der einzige Punkt, zu dem in den übrigen Schriften kein Analogon zu finden ist. Sonst aber liefern die Briefe über Kunst eine wichtige Ergänzung zur Kenntnis von Mendelssohns Kunstauffassung und besonders seiner Stellung zur Frage der Verbindung von Poesie und Musik: sie fassen all das zusammen, was sowohl in den Rezensionen als auch in den Quellen und Verbindungen — wegen ihres objektiven Charakters und ihrer Behandlung der Aesthetik als solcher — nur gelegentlich gestreift wird: die Stellung der Künste im Verbande des geistig-sittlichen Lebens.

D.

Es bleibt nun noch die Aufgabe übrig, in Kürze ein Gesamtbild von Mendelssohns Auffassung der Verbindung von Poesie und Musik zu geben, dabei werden wir Gelegenheit finden, verwandte Anschauungen einiger Mitglieder des Berliner Kreises wenigstens zu streifen. —

Die aesthetische Berechtigung der Verbindung von Poesie und Musik wird in ihrer quantitativ großen Wirkungsfähigkeit auf den

Menschen gefunden; dem gegenüber tritt der Gesichtspunkt einer ursprünglichen Zusammengehörigkeit in der Sphäre des Klanglichen völlig zurück, er bestimmt niemals die Auffassung von der Struktur der einzelnen Verbindungen, z. B. wird unter der gegenseitigen Rücksichtnahme des Dichters und des Komponisten immer eine quantitative Herabminderung der Wirkungen der einzelnen Künste verstanden (cf. Mendelssohn M. S. I, 228. Joh. Aug. Eberhard, a. a. O. S. 157); ob vielleicht besondere, qualitative Elemente (formal und stofflich) der einzelnen Künste auf die Struktur ihrer Verbindungen Einfluß haben, wird dabei nicht als besonderes Problem empfunden.

Die Fähigkeit der Verbindungen von Künsten, „unser Gemüt gleichsam von allen Seiten zu bestürmen", gibt ihnen den hohen Wert in der Richtung auf das Moralische, unter diesem Gesichtspunkt wird das Verhältnis der einzelnen in einer Verbindung wirkenden Künste zueinander geordnet. Für die Verbindung von Poesie und Musik ist damit die Vorherrschaft der Poesie gegeben, wie sie z. B. in Mendelssohns Briefen über Kunst proklamiert wird; ähnlich stellt sich Krause zu dieser Frage, indem er sagt: „Die Musik kann nicht eigentlich an sich, sondern hauptsächlich nur dadurch lehrreich sein, daß sie lehrreiche Worte stärker und eindringender macht" (a. a. O. S. 57). Auch Sulzer sagt, daß die Musik „alsdann sich in der größten Wirkung zeiget, wenn sie ihre Kraft auf Werke der Dichtkunst anwendet". (Allgemeine Theorie der schönen Künste II, 788, Artikel „Musik".)

Selbst wenn Mendelssohn in den Quellen und Verbindungen in der Kunstform der Oper die Musik zur Hauptkunst erhebt, so liegt in der Fundamentierung dieses Kunstwerkes auf den Plan des Dichters doch eigentlich eine gewaltige Einschränkung der Hauptkunst, denn so gibt sie wieder nicht Gesetze des Aufbaus, sondern deutet nur Vorhandenes aus, gibt der Dichtkunst „die Lebhaftigkeit der Eindrücke" (L.-M. XIV, 369). Die Beziehungen von Mendelssohns Theorien über die Verbindung von Poesie und Musik zu den wirklich vorhandenen Kunstformen auf diesem Gebiete charakterisieren noch einmal seine Aesthetik überhaupt, die wir oben als abstrakt und eigentlich kunstfremd bezeichneten: die Entstehungsbedingungen eines poetisch-musikalischen Kunstwerks in höchster Ausgestaltung findet er durch die fortschreitende Entwicklung der einzelnen Künste in seiner Zeit zerstört (M. S. IV. 1, 75), auch Verbindungen von Poesie und Musik, in denen die Poesie zweifellos dominiert und die Mendelssohn nach seiner Ein-

stellung auf die moralische Wirksamkeit am höchsten schätzen mußte, sind nicht mehr vorhanden, sondern ihr Wesen schließt Mendelssohn aus den Nachrichten über die Chöre und Hymnen der Alten (M. S. I, 300).

Trotzdem gelangte er nicht zu der reformatorischen Forderung einer neuen Kunstform, an dem Streit über die Oper, an die man die Reform immer anzuknüpfen suchte, nahm er nicht teil, seine Besprechung dieser Kunstform in den Quellen und Verbindungen konstatiert eigentlich nur die in ihr als Elemente vorhandenen Künste, ohne sich darüber zu äußern, ob mit dieser Art der Verbindung von Künsten die theoretisch vorausgesagte Wirkung erreicht worden ist oder erreicht werden kann[1]).

Mit der Besprechung der einzelnen Kunstformen, die aus der Verbindung von Poesie und Musik abzuleiten sind, geriet Mendelssohn also auf ein totes Geleis, sodaß ein Fortwirken seiner Ideen in dieser Richtung nicht möglich war, das hängt zusammen mit der Betonung des Gegensatzes von natürlichen und willkürlichen Zeichen im Rahmen seiner Theorie, wodurch Poesie und Musik in eine künstliche Entfernung gebracht wurden.

Fortwirkende Kraft hat vielmehr ein anderer Gedanke Mendelssohns bewiesen, der gerade in den Briefen über Kunst am nachdrücklichsten vertreten ist: es ist der Gedanke, den Umfang der Wirkungsfähigkeit einer Kunstverbindung auf den Menschen zum Maßstab ihres Wertes zu machen, einer der Grundsätze, auf denen Wagner die Forderung des musikalischen Dramas aufbaute: „Wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Höchsten, Wahrsten, dem Menschen überhaupt Ausdrückbaren gilt, da muß auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und dies ist der mit dem Leibes- und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber für sich allein."[2])

[1]) Reformvorschläge für die Oper machte erst Sulzer im Artikel „Oper" der allgemeinen Theorie der schönen Künste, und zwar auf Grund qualitativer Annäherung der beiden Hauptkünste, er fordert die Auflösung der starken dramatischen Spannungen in den lyrischen Erguß, also eine Betonung der „inneren Handlung". Als Beispiel für die Struktur einer solchen Oper führt er Klopstocks Hermannsschlacht an.

[2]) Richard Wagners gesammelte Schriften u. Dichtungen. Leipzig. C. F. W. Sigel 4. Aufl., 3. Bd., S. 66.

2. Kapitel.

Lessings Anschauung über die Verbindung von Poesie und Musik.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung.

Allgemeine Charakteristik von Lessings aesthetischer Methode . . . 47

II. Die Verbindung von Poesie und Musik.

A. Die Tarantula 51

1. Der Streit zwischen Marpurg und Agricola 51

2. Lessings Stellung zu diesem Streite 63

B. Die Entwürfe und Fragmente zum Laokoon 69

1. Der Entwurf Nr. 8, Abschnitt 3 70

2. Die Entwürfe Nr. 23—26 und der Brief an Nicolai vom 26. Mai 1769 72

3. Das Fragment 27 76

C. Das 26. und 27. Stück der Hamburgischen Dramaturgie 84

D. Zusammenfassung. Das Opernproblem im Berliner Kreise . . . 89

I.

Die Darstellung von Lessings Ansicht über eine bestimmte aesthetische Frage ist mit ganz anderen Schwierigkeiten verknüpft, als die Lösung derselben Aufgabe bei Mendelssohn. Denn Mendelssohns Aesthetik bildet mit all ihren Vorzügen und Fehlern ein überschaubares, ruhendes Ganzes, sie gleicht einem stehenden Gewässer dem man auf den Grund schauen kann, das den Lauf und die Richtung fremder Zuflüsse durch eigene Bewegung ungetrübt erkennen läßt. Lessings Aesthetik dagegen ist wie ein Strom, in dem man Einzelnes nur im Verlaufe festhalten kann, der die Zuflüsse mit sich fortreißt und in seine eigenen Wasser vermischt.

Schon aus dieser Verschiedenheit ergibt sich die Nötigung zu einem völlig anderen Verfahren der Darstellung: konnte man bei Mendelssohn, ohne ihm zu große Gewalt anzutun, seine Ansichten über die Poesie und die Musik getrennt voneinander entwickeln und dann in einer Darstellung seiner Stellungnahme zu der Verbindung von Poesie und Musik diese beiden Momente wirklich vereinigen, so würde dasselbe Verfahren bei Lessing, wenn es sich überhaupt durchführen ließe, eine ganz inadäquate Erstarrung eines Lebendigen bedeuten und niemals seine Anschauung wirklich übermitteln können. Denn in demselben Sinne, wie Goethe seine Dichtungen Gelegenheitsgedichte nannte, könnte man Lessings Aesthetik eine Gelegenheitsaesthetik nennen: immer war ein besonderer äußerer Anlaß vonnöten, um die keimhaft vorhandenen Gedanken zu einem vielfältigen Gebilde zusammenschießen zu lassen, das dann die Art seiner Entstehung noch deutlich erkennen ließ. Deshalb ist zur Würdigung von Lessings aesthetischen Äußerungen die Kenntnis und die Berücksichtigung ihres Entstehungsanlasses unbedingt erforderlich.

Im Beginn des Laokoon unterscheidet Lessing drei verschiedene Betrachtungsweisen einer aesthetischen Frage, diejenige des Liebhabers, des Philosophen und des Kunstrichters; Mendelssohn hatte an ähnlicher Stelle die Menschen gegenüber der Kunst auch in drei Klassen geteilt, in den Liebhaber, den Künstler und den Weltweisen. Über den Liebhaber sind beide ziemlich einer Meinung, Mendelssohn hatte für ihn die Kunst eine Quelle des

Vergnügens genannt, und Lessing läßt in seiner spezielleren Fassung das Urteil des Liebhabers auf dem gefühlsmäßigen Eindruck des Kunstwerks begründet sein. Mit dem Künstler weiß Mendelssohn nicht viel anzufangen, für Lessing fällt die Stellung des Künstlers zur Kunst hier, wo es sich um die Beurteilung von Kunstwerken handelt, selbstverständlich fort. Der wesentliche Unterschied zwischen Mendelssohn und Lessing besteht darin, daß Lessing mit seiner Scheidung zwischen dem Philosophen und dem Kunstrichter die aesthetische Betrachtung nachdrücklich von der allgemein philosophischen Einstellung abtrennt, während für Mendelssohn die Aesthetik als Hilfswissenschaft einer psychologisch gerichteten Philosophie auch der allgemein-philosophischen Methodik unterworfen war. Für Mendelssohn gipfelt die aesthetische Betrachtung in der Aufstellung allgemeiner Regeln des Kunstempfindens, Lessing dagegen fordert immer neues Versenken in das einzelne Kunstwerk und die Erkenntnis seiner speziellen Daseinsbedingungen als Basis für eine immer nur mit äußerster Vorsicht und Zurückhaltung mögliche Ableitung allgemeiner, im Kunstwerk selbst begründeter Gesetzlichkeit, und während der Philosoph „nicht leicht von seinen Schlüssen einen unrechten Gebrauch machen" kann, weil er eben nur die Beschaffenheit seiner eigenen aesthetischen Regungen zergliedert, „beruht bei den Bemerkungen des Kunstrichters das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall" (L. M. IX, 3).

Lessings gesamte Aesthetik ist in ihrer unsystematischen und an literarische Tagesereignisse anknüpfenden Form eine Illustrierung seiner Auffassung von der Bedeutung des einzelnen Falles als Anregung und Problem. Es ist natürlich, daß mit dieser Auffassung eine Auflockerung und Belebung der aesthetischen Formeln, die Mendelssohn unbedenklich von Baumgarten übernahm, verbunden sein mußte, wenn sie überhaupt für Lessing einige Bedeutung behalten sollten. Wir wollen ein charakteristisches Beispiel anführen, das aus dem Jahre 1757 stammend den Unterschied zwischen Lessing und Mendelssohn in dieser Hinsicht besonders deutlich macht; am 2. Februar schreibt Lessing an Mendelssohn: „darin sind wir uns doch wohl einig, . . . daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größeren Grades unserer Realität bewußt sind und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann". Hierauf antwortet Mendelssohn (2. März 1757): „Sie haben vollkommen recht. Das Vermögen, Vollkommenheiten zu lieben und Unvollkommenheiten zu verabscheuen ist eine

Realität und also eine Vollkommenheit. Die Ausübung derselben muß uns also notwendig Vergnügen gewähren." Dadurch, daß Mendelssohn hier Lessings selbständige Gedanken in die Baumgarten'sche Terminologie preßt, gibt er zugleich auch ihrem Inhalt eine andere und für ihn charakteristische Wendung: Die Einführung des Begriffs der Vollkommenheit ermöglicht ihm sofort die Ableitung einer notwendigen Folgerung, eines Gesetzes. Damit aber hat er sich ganz von Lessing entfernt, der von vornherein in seiner Aesthetik die Ableitung von Kunstgesetzen aus Begriffen ablehnt. Diese Ansicht bildet schon das Thema von Lessings frühester zusammenhängender Äußerung über ein aesthetisches Problem, von dem Gedicht „An den Herrn Marpurg über die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen, besonders der Poesie und Tonkunst" (L.-M. I, 248). (Ursprünglich im kritischen Musikus an der Spree, 18. Stück, 1. Juli 1749.)

Dort wird die Entwicklung der Poesie unter dem zu starken Einfluß des Theoretisierens getadelt und beklagt, daß es nur noch „Kritiken ohne Zahl und wenig Meisterstücke" gibt

> Seit dem der Philosoph auf dem Parnasse streift,
> Und Regeln abstrahiert und die mit Schlüssen steift.

Ja, der Regel wird überhaupt gänzlich der Krieg erklärt und ihr gegenüber die Fähigkeit des Genies auf dem Schild erhoben, denn:

> Nun saget mir, was dem (Genie) die knecht'sche Regel nützet,
> Die, wenn sie fest sich stützt, sich auf ein Beispiel stützet.

Lessing stellt sich also von Anfang an der Kunst frei gegenüber und verschmäht jede Bindung durch ein System von Regeln und Gesetzen, die ihm nur eine Verengerung des geistigen Horizonts bedeutet; für die in solchen Vorurteilen befangenen Kritiker prägt er im Laokoon den Ausdruck „furchtsame Kunstrichter" (L.-M. IX, 24). Er selbst tritt dagegen oft für die Überlegenheit der Praxis des Kunstschaffens gegenüber einer aus Begriffen geschaffenen Theorie ein, im Laokoon formuliert er seine Ansicht einmal mit den Worten: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen" (L.-M. IX, 24).

Aber Lessing bleibt nicht bei der Ablehnung der falschen Gesetzlichkeit stehen, sondern findet die Basis zu der einzig möglichen Kunstgesetzlichkeit im Kunstwerk selbst, er vertritt die Autonomie des Kunstwerks. In dieser Auffassung gipfelt seine Betonung des einzelnen Falles, seine Stellung zu den wirklich vor-

handenen Werken der Kunst: „der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert" (L.-M. IX, 261). Die Natur der Sache aber ist nichts anderes als das Kunstwerk, wie es sich dem Beurteiler darstellt und seine Regeln sind die Bedingungen seiner Erscheinung. Wie Lessing aesthetische Gesetze auffand und begründete, zeigen die Worte, die er an die Hauptsätze des Laokoon anschließt: „Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte" (IX, 95). Mit dieser Auffassung zerbricht Lessing die starre Form der Aesthetik Mendelsssohns, der über die Existenzberechtigung und Ausgestaltung der einzelnen Arten von Kunstwerken mit Gesetzen urteilte, die, aus reiner Spekulation entstanden oder doch mit ihrer Hilfe entwickelt, ohne fruchtbare Verbindung mit der Wirklichkeit blieben. Lessings Aesthetik erwächst dagegen auf dem Boden der Praxis und bemüht sich nur, die das Kunstwerk konstituierenden vorhandenen Elemente in klarer Formulierung vor das wissenschaftliche Bewußtsein zu bringen.

In Lessings Behandlung der Frage nach der Verbindung von Poesie und Musik kommen die allgemein charakterisierenden Züge seiner Aesthetik zum Ausdruck. Einer der beiden Künste, der Musik, stand er ziemlich fern, seine musikalische Begabung war höchstens die zum verständnisvollen Genießen befähigende des im allgemeinen künstlerisch orientierten Menschen, selbst hat er sich wohl kaum musikalisch betätigt (cf. E. Schmidt, Lessing I, 168) und es scheint sogar, daß er zeitweise in gewissen in seiner intellektuellen Anlage begründeten Vorurteilen gegenüber dieser Kunst befangen war.[1]) Daher ist es ganz natürlich, daß die Musik ihm selten Anlaß zur Äußerung bot und daß sie nur in ihrem Zusammenwirken mit anderen Künsten, also gleichsam durch deren Vermittelung, ihm zum Problem wurde. Abgesehen von vereinzelten Äußerungen kommen für das Problem drei Werke von Lessing in Betracht: die literarische Satire Tarantula, die Entwürfe und Fragmente zum Laokoon und das 26. und 27. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. Das erste und das letzte Werk zeigen die Bedeutung des einzelnen Falles für Lessings Aesthetik.

[1]) cf. Nicolai an Lessing, 3. November 1756: Unser Freund Moses lernt jetzt auf dem Klavier spielen; wollen Sie nun noch auf die Musik schimpfen?

Während Mendelssohn in seinem aesthetischen Haupt- und Erstlingswerk an der Hand seines Systems konsequent zu der Stelle gelangte, wo nach dessen Aufbau die Verbindung von Poesie und Musik in den Rahmen seiner Untersuchung fallen mußte, knüpft Lessing mit einer von jeder Systematik soweit wie möglich entfernten Satire an ein äußeres Ereignis, einen aesthetischen Streit, an, der nicht die Verbindung der beiden Künste im allgemeinen, sondern das spezielle Problem der Oper betraf. Und in der Hamburgischen Dramaturgie wird die Rezension der Aufführung einer Tragödie mit Zwischenaktsmusik zur Gelegenheit für allgemeine und prinzipielle Erwägungen. Die Belege, welche die hier in Betracht kommenden Abschnitte des Laokoon zu unserer allgemeinen Charakteristik von Lessings Aesthetik bieten, lassen sich nicht so kurz darstellen und sollen, um Wiederholungen zu vermeiden, bei der ausführlichen Behandlung dieser Abschnitte zur Sprache kommen.

Wenden wir uns zunächst zu Tarantula.

II.

A 1.

Die „Tarantula, eine Possenoper im neuesten italienischen Gusto oder Geschmack" entstand als ein Eingriff in einem Streit über die Oper, den Lessings musikalische Freunde in Berlin, Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Friedrich Agricola im Jahre 1749 ausfochten. Zur Würdigung von Lessings Tarantula wird es nötig sein, den Streit der beiden Musiker auf Grund der Quellen in seinen Hauptzügen darzustellen, zumal da sich über ihn sowohl bei Danzel-Guhrauer (I, 168) als auch in der Hempel'schen Ausgabe von Lessings Werken (Bd. XI, 2) und in L. H. Fischers Aufsatz „Fr. W. Marpurg, der Herausgeber der ältesten musikalischen Wochenschrift Berlins"[1]) nur kurze und teilweise ungenaue Angaben finden. Die äußeren Daten des Streites sind folgende: am 4. März 1749 veröffentlichte Marpurg das erste Stück seiner musikalischen Wochenschrift „Der kritische Musikus an der Spree", und wurde daraufhin von Agricola mit einem unter dem Pseudonym Flavio Anicio Olibrio[2]) veröffentlichten „Schreiben eines

[1]) Aus Berlins Vergangenheit, Berlin 1891.

[2]) Anicio, nicht Quirio wie bei Fischer und nicht Onicio wie bei Danzel-Guhrauer zitiert wird. Lessing schreibt in der Tarantula allerdings Onicio (L.-M. III, 278).

reisenden Liebhabers der Musik von der Tiber an den kritischen Musikus an der Spree" angegriffen, das mit dem Datum des 11. März gedruckt erschien. Marpurg antwortete auf diese Angriffe im 4., 5., 7. und 8. Stück seiner Zeitschrift, deren letztes das Datum des 22. April trägt. Agricola gab sich aber noch nicht zufrieden und veröffentlichte am 6. Juli ein ziemlich umfangreiches, ungefähr 50 Druckseiten umfassendes „Schreiben an Herrn . . . ., in welchem Flavio Anicio Olibrio sein Schreiben an den kritischen Musikus an der Spree verteidiget und auf dessen Widerlegung antwortet". Damit hatte die eigentliche Polemik ihren Abschluß erreicht, Marpurg beantwortete diesen Aufsatz nicht mehr, kam aber gelegentlich auf einen in ihm berührten Punkt zurück (cf. 41. Stück, S. 328, Anm.). Schon die Erwähnung Agricolas an dieser Stelle ist ohne alle polemische Schärfe und persönliche Invektiven, an denen die eigentlichen Streitschriften nur zu reich sind, und im 46. Stück der Zeitschrift, 13. Januar 1750, veröffentlichte Marpurg sogar ein Gedicht auf die Musik von Agricola, „worinnen das Lob dieser Kunst meisterlich abgemalet wird". Die persönlichen Beziehungen der beiden Männer, die übrigens auch beide mit Lessing gut bekannt waren, hatten also nur vorübergehende Störungen erlitten, überhaupt muß man wohl die Vermischung von persönlichen und sachlichen Streitpunkten mit anderem Maßstab messen, als wir es heute gewohnt sind, sie wurden bei dem leichterem Tone der Wochenschriften eher als erwünschte Zugabe denn als störendes Beiwerk empfunden. Lessings Tarantula wird wohl schon in die erste Phase des Streites hineingehören, etwa in den Mai 1749[1]), denn die Wirkung einer solchen Satire, in der einzelne Ausdrücke und Wendungen des Gegners parodiert werden und auf seine persönlichen Verhältnisse angespielt wird, ist zeitlich auf's engste an die angegriffene Schrift gebunden, und es findet sich in der Tarantula keine Stelle, die in diesem Punkte Agricolas zweites Schreiben voraussetzte. Der Charakter der Satire, deren Lebensbedingungen von der Existenz der verspotteten Verhältnisse abhängen, macht auch das Fragmentarische der Tarantula erklärlich, es hatte keinen Sinn, diese frisch in einer glücklichen Laune geschriebenen Szenen irgendwie zu einem Ganzen zu ver-

[1]) Muncker (L.-M. III, Vorrede S. IX) datiert die Tarantula nach einem Artikel der Vossischen Zeitung vom Juli, in dem Claus Steffen erwähnt ist (cf. Tarantula L.-M., III, S. 243), aber da Claus Steffen, Unterschulmeister zu Teltow an der Tyber schon im 8. Stück des kritischen Musikus an der Spree, 22. April eingeführt ist, können wir unsere frühere Datierung aufrecht erhalten.

vollständigen, als der Streit, der sie veranlaßte, abflaute und im Sande verlief.

Als Einzelfall betrachtet, ist Marpurgs und Agricolas Polemik ziemlich unbedeutend, beiden Gegnern fehlt Objektivität, Klarheit und Konsequenz, und vor allem der Sinn für das Wesentliche in ihrem Streite; besonders Agricola hält sich sklavisch an die Worte des Gegners ohne ihren Sinn und den Gedankenzusammenhang zu prüfen und ist sichtlich erfreut über jede Gelegenheit, Marpurg eins auszuwischen. Allerdings steht auch Marpurgs Zeitschrift nicht entfernt auf der Höhe ihres offenbaren Vorbildes, des kritischen Musikus von Scheibe, dazu ist ihr Inhalt zu unselbständig[1]) und der Ton zu spielerisch und dem Niveau eines Wochenschriftpublikums zu sehr angepaßt.[2])

Aber aus einem anderen Gesichtspunkte gewinnt die Polemik doch an Interesse, wenn man sie in den Zusammenhang der Äußerungen über das Opernproblem stellt. Wir sind im Jahre 1749, also 13 Jahre vor dem Erscheinen des Orpheus und fast 20 Jahre vor den Opern Alceste und Paris und Helena, in deren Vorreden Gluck die Ideen seiner Opernreform aussprach, und finden nun schon hier (wie auch in Scheibes kritischem Musikus) dieselben Vorwürfe gegen die italienische Oper und Reformvorschläge mit den gleichen Ansatzpunkten.

Die Geschichte der Oper ist die Geschichte eines immer wieder auf- und abwogenden Kampfes zwischen ihren beiden Hauptkünsten, der Poesie und der Musik. Welche der beiden Künste soll die Gesetze geben, welche soll herrschen, wieweit soll und darf die andere nachgeben, oder gäbe es einen Ausgleich zwischen beiden, ein ruhiges Auswirken von beiden zu einem gemeinsamen Ganzen und unter welchen Bedingungen könnte es stattfinden? Das alles sind Fragen des Opernproblems, die prinzipiell immer wiederkehrten, seit diese Kunstform als Wiederbelebungsversuch des antiken Dramas geschaffen wurde und ihre so äußerst eigenartige Entwicklung durch Zeiten und Nationen antrat. Lullys

[1]) Die Übersetzungen von zwei französischen Abhandlungen, Grandvals Essai sur le bon goût en musique, Paris 1732, und eine Abhandlung des Lyoner Musikschriftstellers Louis Bollioud de Mermet (1709—93) über den Verfall des Geschmacks in der französischen Musik nehmen allein den unterhaltenden Teil von 12 Stücken ein. Von Grandvals Ansichten, z. B. seinem Urteil über die Italiener und über das Verhältnis von Text und Musik ist Marpurg offenbar auch in den von ihm verfaßten Stücken der Zeitschrift abhängig.

[2]) cf. die fingierten Briefe im 2., 3., 9., 10., 11. und 29. bis 31. Stück der Zeitschrift.

französische Opern gegenüber den italienischen, der Streit der Buffonisten und Antibuffonisten, Glucks Kampf gegen die italienische Oper, Wagners Kampf gegen die Opera Seria bezeichnen Marksteine auf diesem Wege, deren gemeinsames Merkmal zu finden nicht schwer ist. Denn immer ging die Entwicklung so, daß die Musik allmählich vermöge ihrer eindringlichen Wirksamkeit den Rahmen des dramma per musica sprengte und die ihr eigene und an sich berechtigte Gesetzlichkeit der zweiwurzeligen Kunstform aufdrängte, an der sie als ein erstarrender Formalismus wirken mußte. Folgerichtig gingen die Reaktionen dagegen nun immer von der Berücksichtigung der geknechteten Poesie aus, mit der immer eine durch die Beseelung des Inhalts geforderte Zerstörung der entarteten Form und ihre Umbildung zu neuer Natürlichkeit verbunden war. Selbstverständlich sind dieses nur die allgemeinsten und allem in diesem Sinne hervorragenden Punkten in der Geschichte der Oper gemeinsame Züge; was im Einzelnen dabei geleistet wurde, ob es bei einer Reaktion blieb oder zu einer Neuschöpfung kam und welche besonderen Momente die einzelnen Etappen des Weges aufzeichnen, kann hier nicht zur Sprache kommen. Diejenige Opernreform, in deren Zusammenhang der Streit von Marpurg und Agricola betrachtet werden muß, die Gluck'sche, ist vor allem durch ein besonderes Merkmal gekennzeichnet, außer rein aesthetischen Gründen war das nationaldeutsche Moment bei dieser Reaktion mitbestimmend, denn die damals herrschende, im musikalischen Formalismus erstarrte Oper war die italienische.

Die Wendung gegen die unbegründete Vorherrschaft der italienischen Musik, die eben durch die Überschätzung der italienischen Oper enstanden war, bildet denn auch den Ausgangspunkt der Polemik des kritischen Musikus an der Spree und seines sich als Italiener darstellenden Gegners.

Das Problem der Verbindung von Poesie und Musik, auf das wir unser Augenmerk richten wollen, wird dabei schon im ersten Stück der Zeitschrift von Marpurg erörtert, und zwar verleiht seine Richtung gegen die italienische Musik der Frage in zweifacher Hinsicht eine besondere Ausprägung: Erstens ist nur von der Sprache in den Opern und Singspielen die Rede [1]), und zweitens wird die Frage spezialisiert und erscheint in der Fassung:

[1]) Wozu außer der besonderen polemischen Einstellung auch dieselben Gründe mitwirkten, die wir bei Krauses Abhandlung von der musikalischen Poesie erörtert haben. S. 39.

Gibt es eine bestimmte Sprache, die ganz besonders dafür geeignet ist, mit der Musik verbunden zu werden, und ist dies, wie behauptet wird, die italienische Sprache? Die Stellungnahme der beiden Gegner zu dieser Frage ist ungemein typisch und wird uns Gelegenheit geben, zwei von Grund aus verschiedene Auffassungen des Problems kennen zu lernen.

Agricola ist davon überzeugt, daß die italienische Sprache zum „Singen in seiner Vollkommenheit genommen" allein geeignet ist (2. Schreiben S. 38). Daß er dabei den italienischen Gesangstil stillschweigend als Vertreter des vollkommenen Gesanges voraussetzt, bemerkt weder er noch sein Gegner. Ein ausführliches Verzeichnis derjenigen Eigenschaften der italienischen Sprache, die ihre Sangbarkeit ausmachen, gibt er auf S. 29 seines zweiten Schreibens; an erster Stelle steht „die Leichtigkeit der Aussprache", die durch den Reichtum an einfachen Vokalen und das Fehlen von Konsonantenhäufungen bedingt ist, wobei als besonderer Vorteil der vokalische Ausgang der Verbformen hervorgehoben wird. Außerdem führt er an: „die Freiheit in der Zusammenziehung mehrerer Silben über einer Note" und „die Kürze der Ausdrücke, bei welchen der Komponist mit mehrerer Bequemlichkeit wiederholend, aufhalten, die Worte umkehren und einen völligen Wortverstand in einen bequemen und ungezwungenen melodischen Abschnitt bringen kann". Alle diese Kriterien haben ein gemeinsames Merkmal, die Beurteilung der Sprache rein vom Standpunkt der Musik und ihrer Gesetzlichkeit, die Sprache wird nur als Klang und nicht als sinnerfüllte Rede, als *γλῶττα*, nicht als *λόγος* betrachtet, selbst die Prägnanz des Ausdrucks wird nur im Dienste ihrer melodischen Verwendungsfähigkeit bewertet. Diese Ansicht von der Sprache wirkt nun in Agricolas Schreiben in alle weiteren Punkte der Polemik ein; zunächst resultiert aus ihr die Auffassung der menschlichen Stimme als eines Musikinstrumentes, mit der die Vernachlässigungen des Textsinnes begründet werden: „Die Wiederholung der Wörter und die Silbendehnungen werden umdeßwillen auch angebracht, teils um geschickte Wiederholungen schöner Modulationen, die man gerne mehr als einmal höret, anzubringen, teils um der Singstimme, wenn sie durch die Aussprechung der Wörter nicht eingeschränkt ist, Gelegenheit zu geben, alle Schönheiten und Abwechselungen, welche die Natur selbst in sie gelegt hat . . .[1])

[1]) Man beachte, welche Ausdeutungen sich der Begriff der Natur und der Natürlichkeit dem herrschenden aesthetischen Grundsatz von der Nachahmung der Natur zuliebe gefallen lassen muß.

hören zu lassen. Hat nicht die Instrumentalmusik, die doch nicht mit Worten umgehet, auch ohne dieselben die Kraft, die Gemütsbewegungen auszudrücken und das Herz zu rühren? Mit was vor Recht würde man denn auch der menschlichen Stimme dieses Vermögen alsdenn absprechen können, wenn sie nicht Worte ausspricht, sondern nur in bloßen Klängen musikalisch redet." (2. Schreiben S. 37.) An einer andern Stelle des zweiten Schreibens tritt Agricolas instrumentale Auffassung der menschlichen Stimme besonders deutlich hervor. Marpurg hatte außer den unmäßigen „rauschenden Laufwerken" besonders die „ungeheueren Sprünge" in den Singstimmen getadelt, und Agricola sagt dagegen: „sollten die bloßen Sprünge das Gehör beleidigen, so müßten sie auch auf den Instrumenten abzuschaffen sein, wie wohl es sich ohnedem verstehet, daß sie bei der Singstimme sparsamer anzubringen sind". Aus dem einschränkenden Nebensatze scheint hervorzugehen, daß Agricola seine Gleichstellung der Singstimme mit den Instrumenten doch nicht konsequent auszudenken und zu proklamieren wagte, er hat hier wieder einen für die damalige Zeit typischen Fehler begangen, die Verwischung eines qualitativen Unterschiedes in einen graduellen, der dann gewöhnlich nur behauptet und nicht begründet wird. Beiläufig sei bemerkt, daß Agricolas häufig zitierter Gewährsmann Mattheson auch ein Beispiel für einen solchen Fall bietet, bei seinem Vergleich von Rede und Gesang sagt er: „Das Singen ist mit dem Reden ganz verschiedener Natur; doch muß weder eins noch anders wider die gesunde Vernunft laufen, ungeachtet sich das Singen ein gutes Stück vorausnehmen kann. Denn sonst müßte man allen Auszierungen gute Nacht sagen, weil dieselben als Passagen, Wiederholungen im Reden, kurzum abgeschmackt sind." (Zweites Schreiben, S. 37.)

Wenn wir vorhin sagten, daß Agricola die Sprache nicht als sinnerfüllte Rede, sondern rein klanglich auffaßt, so kann man nach seiner ziemlich weitgehenden Identifizierung der menschlichen Stimme mit den Instrumenten sogar sagen, daß er alle Bindung durch Artikulation aufgibt und in der Sprache nur die Art der lautlichen Äußerung des Menschen sieht. Dadurch verliert er aber das Ganze des musikalisch-poetischen Kunstwerks völlig aus dem Auge; in der Tat dominiert die rein musikalische Gesetzlichkeit in seinen Ausführungen so unverhohlen, daß es zu weit führen würde, alle Belege dafür anzuführen. Indessen wollen wir noch eine Stelle zitieren, weil sie auf dem ersten Blick den Anschein

erwecken könnte, wir täten Agricola unrecht. In einem seiner zahlreichen Argumente für die Berechtigung der Koloraturen stellt er die These auf, „daß, weil nicht einzelne Worte, sondern der ganze Sinn der Arie und die darinnen durch die Musik auszudrückende Gemütsbewegung in Betrachtung zu ziehen ist, man auch wohl die Freiheit nehmen kann, auf Wörtern, die eben nicht die Hauptwörter sind, woferne sonst keine andern der Modulation des Komponisten und dem Sänger bequem fallen, Ausdehnungen und Passagen zu machen". (2. Schreiben S. 36, cf. auch S. 38.) Man wird bei genauerer Prüfung bemerken, daß die Berufung auf „den ganzen Sinn der Arie" nichts ist als eine petitio principii, da ja die Fähigkeit diesen vermeintlichen Sinn auszudrücken nur der Musik zugeschrieben wird; Agricola hat eben den Kernpunkt nicht erkannt, denn gerade die Tatsache, daß in den italienischen Opern eben die „nachdrücklichsten Wörter" nicht mit den Höhepunkten des musikalischen Verlaufes „zusammenfallen", ist ja erst Ausgangspunkt und Anfang des eigentlichen Problems.

Die Vernachlässigung des Kunstwerks als Ganzen hängt nun auch bedingend und bedingt mit Agricolas ausgesprochenem Virtuosentum zusammen, die Oper wird zum Schauplatz der Geschicklichkeit der Sänger gemacht, deshalb muß die Koloratur beibehalten werden und das Recht der Sänger, Verzierungen eigener Erfindung anzubringen, gewahrt bleiben, denn „ist es unvernünftig (wie Marpurg behauptet hatte) wenn diejenigen, so von der Singkunst Werk machen, sich bemühen, so viel Schönheiten, als einem jeden von ihnen möglich ist, hervorzubringen?" (2. Schreiben S. 35.) Sänger, die nichts anderes singen, „als dasjenige, was der Komponist zu Papier gebracht hat", werden spöttisch musikalische Maschinen genannt, und eine aus der Einfachheit entspringende Popularität der Opernmusik ist ihre größte Schmach, „eine jede deutsche Köchin wird sogleich die Arien der besten Sängerin aus der Oper nachzusingen imstande sein. Welche Freude!" (1. Schreiben S. 5.)

Von seinem Virtuosenstandpunkt aus bringt Agricola auch für den Gedanken einer deutsch-nationalen Oper nicht das geringste Verständnis auf, er sieht darin nur einen Nachteil, daß nämlich die deutschen Opern „in den Grenzen ihres Reiches eingeschlossen bleiben müßten", während sie bei Anwendung der italienischen Sprache in vielen Ländern verstanden werden können. Mit der Tatsache, daß doch schon viele deutsche Komponisten auf italienische Art Opern schreiben und die meisten deutschen Sänger auf italienische Art singen, will er die Berechtigung seiner Ansichten

beweisen; man sieht, auch hier kommt er gebunden durch blinde Anerkennung bestehender Verhältnisse nur bis an die Schwelle des eigentlichen Problems; Marpurgs künstlerischen Patriotismus behandelt er mit verständnislosem Spott. (Es lasse sich doch ja nicht ungefähr jemand den Zweifel einfallen, als ob der Herr Kunstrichter keine andere als die deutsche Sprache verstünde. Nein, es geschiehet nur aus Liebe zu seinem Vaterlande, daß er nur deutsche Singspiele hören will. 1. Schreiben, S. 6.)

Bei Agricolas Fassung des Problems kann man nicht eigentlich von einer Verbindung der Musik mit der Poesie reden, sondern nur von einer Verbindung der Musik mit der Sprache. Die Verbindung des einzelnen Wortes mit dem Ton im Gesange ist nun zwar auch ein wichtiger Teil des Problems, aber faßt man ihn isoliert und glaubt man, mit ihm die eigentliche Frage zu lösen, so bleibt einem das Problem in seiner Tiefe und Bedeutung verschlossen, denn nur im Zusammenhang mit der Frage nach der Verbindung der Poesie, d. h. eines poetischen Wortsinnes, mit der Musik gewinnt die Frage nach der Verbindung vom sprachlichem und musikalischem Einzellaut Sinn und Berechtigung.

Wenden wir uns nun zu Marpurg. Er steht unserem Problem mit viel größerer Voraussetzungslosigkeit gegenüber als Agricola, ohne Berücksichtigung irgend eines bestehenden Gesangstils sucht er über die Möglichkeit der Verbindung von Poesie und Musik ganz im allgemeinen ins Klare zu kommen: „Daß der Ton (im Sinne von Sprache, cf. Krit. Musikus a. d. Spree, 7. Stück, S. 52) unseres Landes nicht so geschickt zur Musik sein sollte, als etwan der italienische oder französische, und daß die Schuld an unserer Muttersprache läge, wenn hin und wieder Mißgeburten zum Vorschein kommen, dieses habe ich mir noch nicht einreden lassen“ (1. Stück, S. 4). Marpurgs einzelne Vorschriften für die musikalische Poesie beziehen sich nun alle auf den Ausdruck des Sinnes: „Man schreibe nur natürlich und singbar, ohne gemein und trocken zu werden, angenehm oder läppisch, männlich ohne frech zu sein, ausdrückend ohne Zwang und künstlich ohne auszuschweifen.“ Uns mag es vielleicht so scheinen, als wenn diese Vorschriften allzu vage seien und nur Forderungen stellten, die bei einem Kunstwerk selbstverständlich sind, aber daß man überhaupt an einen Operntext diesen allgemein künstlerischen Maßstab anlegte und gar von dem Operndichter forderte, „die wahre Art und Eigenschaft der deutschen Sprache zu treffen“ war eben etwas ganz Neues. (Cf. auch Scheibe, Krit. Musikus, Stück 7, S. 67: „Ein

Operndichter soll die Dichtkunst gründlich verstehen, folglich muß er sich in denen Wissenschaften, die einen Dichter vollkommen machen, wohl umgesehen haben.) Die durch die Reaktion gegen die italienische Oper geforderte stärkere Berücksichtigung des poetischen Momentes trug Marpurg nun natürlich den Vorwurf ein, er vernachlässige die Musik ganz und bei seinem Pochen auf die Natürlichkeit bleibe kein Unterschied mehr zwischen seinem Operngesang und der gehobenen Rede. Dies veranlaßte Marpurg zu einer Auseinandersetzung über den Terminus des Natürlichen in der Kunst (7. Stück), von ihrem Gesichtspunkt aus gehört „sowohl das Niederträchtige und Pöbelhafte, als das Schwülstige und Übersteigende zum Unnatürlichen", für die musikalische Poesie werden also nicht nur die Ausschweifungen der Koloratur, sondern auch die sklavische Nachahmung der bloßen Rede verworfen; der Terminus unnatürlich fällt also mit dem zusammen, was wir jetzt unkünstlerisch, aesthetisch unbefriedigend nennen; unnatürlich bedeutet eben „nicht der Natur der Sache gemäß", und die Sache, die hier in Frage kommt, ist das Kunstwerk als Ganzes, sein innerer Gehalt. Denn Marpurg fährt fort: „Sollte aber ein Gesang, der einen den menschlichen Leidenschaften ähnlichen Ausdruck enthält, unnatürlich heißen können?" Daneben behält Marpurg die musikalische Seite der Oper sehr wohl im Auge, er will die Wortwiederholungen nur abgeschafft wissen, „wofern das Wort nicht einen gewissen Umstand charakterisiert oder einen Affekt in sich hat" (1. Stück, S. 4), und auch die Koloraturen sollen nur „mit etwas mehrer Klugheit" angebracht werden. Alle diese Einzelheiten und äußeren Eigenschaften an der Erscheinung des Kunstwerkes werden also in den Dienst der Gesamtheit des Werkes gestellt, hinter ihnen steht immer die Idee des Werkes, die ihnen erst Sinn und Daseinsberechtigung gibt. Daher ist es für Marpurg selbstverständlich, daß auch der ausübende Künstler sich in den vom Schaffenden im ganzen Kunstwerk vorgezeichneten Rahmen einzufügen hat, daß er sich bestreben muß, „nichts mehr, als dasjenige, was der Komponist zu Papier gebracht, und zwar alles rein und manierlich abzusingen" (ibid.). Die innere Struktur des Kunstwerks, nicht die Geschicklichkeit des Sängers ist das gesetzgebende Prinzip, denn „es ist aber die Frage, ob dasjenige, was schwer und öfters durch die Kunst übertrieben ist, allezeit schön sei. Hieran haben vernünftige Leute jederzeit gezweifelt". Es kommt eben vor allem darauf an, in der Wiedergabe den einheitlichen Stil zu wagen, den der Schöpfer seinem Werke gegeben hat.

Wenn Marpurg auch den Ausdruck Stil noch nicht anwendet, so finden sich doch bei ihm mehrere Hindeutungen auf eine ganz bestimmte Fassung dieses Begriffs. Sie ist wieder charakterisiert durch das Ausgehen von der Gesamterscheinung des Kunstwerks, der die einzelnen Ausdrucksmittel sich unterstellen müssen. In dem offenbar fingierten Brief von Marpurgs Parteigänger Wahrmund im 5. Stück der Zeitschrift wird Agricola vorgeworfen, daß er sich durch „verliebte Arien von der neuesten Sperontischen Sammlung“[1]) zum Komponieren von geistlicher Musik anregen lasse. In diesem Vorwurf steckt die erste stilistische Forderung an ein musikalisch-poetisches Kunstwerk, nämlich die allgemeine Übereinstimmung beider Künste in der Sphäre des auszudrückenden Inhalts. Aus der ganz besonderen Auffassung dieses durch den Text festgelegten Inhalts resultiert der persönliche Stil eines jeden Komponisten, wie aus dem allgemeinen Ausdruckscharakter einer Sprache der besondere Stil ihrer Nation, denn „werden . . . diejenigen Wendungen und Töne, die in der welschen Sprache z. E. eine gewisse Gemütsbeschaffenheit vorstellen können, es auch allezeit in einer fremden Sprache tun?“ (7. Stück, S. 52.) Und im Ärger gegen Agricolas musikalischen Kosmopolitismus fügt Marpurg hinzu, „nur musikalische Handwerksgesellen wollen die deutsche Sprache nach italienischer Art abgesungen wissen“. Aus diesen Ansichten ergibt sich auch Marpurgs Auffassung von der Übersetzung der Operntexte; er mochte wohl fühlen, daß die von ihm geforderte innige Verbindung von Poesie und Musik diese Trennung ihrer nur in der engsten Beziehung zu einander sinnvollen Glieder nicht vertragen konnte und daß der übersetzte Text wie ein Fremdkörper in der Verbindung wirken mußte. Dies ist auch tatsächlich seine Meinung, denn wenn Agricola ihn höhnisch aufgefordert hatte, eine von ihm angegebene italienische Arie ins Deutsche zu übersetzen, so macht Marpurg ihn darauf aufmerksam, daß es ebenso unmöglich ist eine deutsche Arie ins Italienische zu übertragen, daß also die Unmöglichkeit der Übersetzung eines Operntextes nicht auf dem besonderen Verhältnis irgend zweier Sprachen zueinander beruht, sondern tiefer im Wesen der Übersetzung überhaupt begründet ist. Der Ausweg, den Marpurg aus diesem Problem findet — denn es konsequent als unlösbar zu bezeichnen, wagt er nicht — ist zwar einerseits ein Kompromiß mit den bekämpften Anschauungen, andererseits aber doch wieder ein

[1]) Sperontes, singende Muse an der Pleisse, in 3. Auflage 1747 erschienen (1. Aufl. 1736).

neuer Beleg für seine eigene Grundanschauung. Der deutsche Dichter, der eine italienische Opernarie übersetzt, soll „die Gedanken dieser welschen Feder, ohne sich dem Zwang einer buchstäblichen Übersetzung zu unterwerfen, auf eine andere ungezwungene Art" ausdrücken, „und zwar dergestalt, daß, wenn der Italiener in deutscher Sprache gedacht und geschrieben hätte, er es ebenso und nicht anders hätte tun können. Und nur wenn es sich bei der Übersetzung einer deutschen Arie ins Italienische herausstellt, daß der Sinn des Verfassers in der welschen Sprache durch nachdrücklichere Worte gegeben ist", will er der italienischen Sprache den Vorrang einräumen. Aber er ist der festen Meinung, daß man ihn davon nie wird überzeugen können, er vertraut auf den Reichtum der deutschen Sprache, der es dem Operndichter sehr wohl möglich macht, zum Ausdruck eines poetischen Inhalts klangvolle, sangbare Worte zu wählen (7. Stück, S. 54); also auch die Wortwahl im Einzelnen wird nur als Teil jener Hauptaufgabe betrachtet, den ganzen Inhalt der Poesie, ihren innersten Gehalt, mit der Musik zu verbinden.

Bei einem objektiven Bericht über Marpurgs und Agricolas Streit kann nicht unerwähnt bleiben, daß Marpurg einige aesthetisch bedenkliche Konsequenzen aus seinen Ansichten zieht. Daß er der Popularität der Opernmelodien zuliebe die Parodien gelten lassen will, d. h. Unterlegung anderer Texte unter die Melodien, wie es in Frankreich üblich war (8. Stück, S. 61), ist freilich geradezu ein Verstoß gegen seine Grundauffassung der Verbindung von Poesie und Musik, aber sie erklärt sich bei der schon erwähnten Laxheit der Polemik ungezwungen aus seiner Gegnerschaft gegen den virtuosenhaft exclusiven Agricola. Von prinzipiellerer Bedeutung ist ein anderer Punkt; hatte bei Agricola die musikalische Gesetzlichkeit in der Verbindung von Poesie und Musik dominiert, so verfällt Marpurg in den entgegengesetzten Fehler, die gesetzgebende Kraft eines Sinnes und gedanklich faßbaren Inhalts auch auf rein musikalische Werke auszudehnen. Im 41. Stück der Zeitschrift, S. 328, spricht er über „gewisse charakterisierte Klavierstücke", z. B. die Henne von Rameau, den Kuckuck von Marpurg selbst, die durch ihre Musik den Inhalt des Titels lautmalend darstellen, also eine Art Programmusik bilden. Agricola hatte sie ganz verpönt, und Marpurg gibt sich nun Mühe, sie mit Gründen zu rechtfertigen. „Man könnte aber den Wert der charakterisierten Klavierstücke durch mehr als eine Ursache dartun, wenn es hier nötig wäre, darüber zu sprechen. Welches Vergnügen ist dauer-

hafter, das, welches nur bloß allein mit den äußerlichen Sinnen empfunden wird, oder woran zu gleicher Zeit der Verstand Teil hat? Sind leere Klänge, die das Ohr allein reizen und wobei die Seele nicht zu denken hat, fähiger die Aufmerksamkeit zu unterhalten, als solche beseelten Töne, die einen gewissen Vorwurf haben? Soll die Nachahmung endlich von der Musik getrennet werden, wie wird sie sich da in ihrem Wert erhalten? Der düsterste Kopf, der nicht die geringsten Ähnlichkeiten der Dinge zu bemerken weiß, wird auch alsdenn sowohl als der aufgeheitertste Witz zur Musik geschickt sein. Die bloße Kenntnis der Harmonie wird zureichen. Der Gesang, die Wendung des Gesanges, der Schwung der Gedanken, alles dieses wird wegfallen. Ja, sagt man, die zu entwerfenden Charakters müssen edel und ausgesucht sein. Sind denn viele Gemütsneigungen, z. E. Zorn, Rachgier, Neid, Furcht etc. so edle Gegenstände? Nichts destoweniger arbeitet sowohl der Poet als der lyrische Komponist, diese Beschaffenheiten der Seele zu bilden. Was von diesen Leidenschaften gilt, muß auch von den andern unvollkommenen Gegenständen gelten. Poeten und Redner haben jederzeit Ungeheuer, Brand, Mord und Schiffbruch mit so vielem Beifall als die allervorteilhaftesten Glücksfälle entworfen." Wir haben diese Stelle in ihrem ganzen Umfang mitgeteilt, weil in ihr eine über den Einzelfall Marpurg hinausgehende Bedeutung unverkennbar ist. Denn aus Lessings nächster Umgebung und aus der Entstehungszeit der neuen Aesthetik stammend zeigt sie einerseits die Gebundenheit der noch nicht selbständig gemachten Aesthetik und andererseits Keime und Vorahnungen ganz speziell aesthetischer Probleme. Da ist zunächst festzustellen, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vor dem Erscheinen der Baumgarten'schen Aesthetica die Wolffische Einordnung dieser Disziplin in die Logik einer Auffassung der Musik entgegenkommen mußte, wie Marpurg sie vertrat (cf. auch Scheibe im Kritischen Musikus, Stück 1, S. 7 und Stück 9, S. 89). Denn da man einen speziell-aesthetischen Sinn noch nicht entdeckt hatte, mußte man bemüht sein, auch die Wirkungen der Musik irgendwie mit dem Verstande in Beziehung zu bringen; so lag die starke Betonung des Textes und das Übergreifen des „Sinnes" auf rein musikalische Werke auch von diesem Gesichtspunkt aus nahe. Von hier aus konnte man auch auf den Gedanken kommen, das Prinzip von der Nachahmung der Natur auf die Musik anzuwenden, ja, aus der Herrschaft dieses Satzes in der damaligen Aesthetik mußte geradezu die Form der „charakterisierten Klavier-

stücke" entstehen, und der überspannte Begriff der Natur konnte wohl dazu führen, auf die „bloße Kenntnis der Harmonie" herabzusehen. Bemerkenswert ist ferner, daß Marpurg hier auf die Darstellung des Häßlichen hinweist und damit die Unterscheidung von schön und aesthetisch andeutet. Freilich mußte es bei diesem Hinweise bleiben, denn eine fruchtbare Erörterung dieses schwierigen Problems war im Jahre 1749 bei dem allgemeinen Stand der Aesthetik noch unmöglich.

Bei der Darstellung des Streites zwischen Marpurg und Agricola mußte ähnlich verfahren werden, wie bei der Herausarbeitung von Mendelssohns aesthetischen Anschauungen aus seinen Rezensionen, d. h. die leitenden Gesichtspunkte und Hauptgedanken mußten hervorgehoben und in einen Zusammenhang gebracht werden, der in den eigentlichen Schriften vielfach unterbrochen ist. Wir haben die Führung der Polemik durch Marpurg und Agricola schon im allgemeinen charakterisiert; hier sei noch bemerkt, daß besonders Agricola erst in seinem zweiten Schreiben einen sachlicheren Ton anschlägt, dort trägt er dann aber auch seine Ansichten ziemlich gründlich und nicht ohne einige Systematik vor, so daß man ein einigermaßen klares Bild von ihnen gewinnen kann. Marpurg dagegen wirkt im ersten Stück seiner Zeitschrift am sachlichsten, da er dort seine Ansichten noch ohne direkte Polemik vorträgt, während er seine Antworten auf Agricolas erstes Schreiben nur zu sehr auf den Ton des Gegners stimmt und sich in dem Bestreben, ihn in allen Punkten zu widerlegen zu Inkonsequenzen gegen seine eigenen Anschauungen verleiten läßt.

2.

Lessings Tarantula ist nun auch ein indirekter Beweis für unsere Charakterisierung des Streites. Es kam Marpurg nicht darauf an, daß sein satirischer Parteigänger ihn in allen Hauptpunkten wirksam unterstützte, sondern nur, daß er gegen die italienische Oper im allgemeinen und gegen Agricola im besonderen zu Felde zog; auf ein engeres Zusammenarbeiten deutet keine Stelle der Tarantula hin.

Wir übergehen die Anspielungen auf Agricolas persönliche Verhältnisse[1]) und die Beziehungen auf die dünkelhafte Art der italie-

[1]) z. B wird mit der „Heldin" der Oper, Lominte, auf Agricolas spätere Frau Benedetta Emilia Molteni angespielt.

nischen Virtuosen[1]) und wenden uns gleich zu Lessings Äußerungen zu dem eigentlichen Opernproblem, wenn man bei dem leichten Ton der Satire überhaupt von solchem reden kann.

Daß Lessing in dem Streite der beiden Musiker, die beide zu seinem engeren Kreise gehörten, Marpurgs Partei ergriff, ist von vornherein einleuchtend. Seiner Auffassung der Kunst mußte Agricolas Virtuosentum, in dem die Kunst in selbstsüchtiger Manier erstarrte, gänzlich widersprechen, während Marpurgs Bestreben, der Oper von neuem die Quellen dramatischer Belebung zu erschließen, seinen künstlerischen Tendenzen entgegenkam; und Marpurgs Berücksichtigung der Eigenart des deutschen Wesens, der spezifisch deutschen Art zu empfinden, fand bei ihm verständnisvollen Widerhall. So sind denn die beiden in ihrer Grundrichtung einig, auch Lessing mißt die Oper nach Form und Inhalt mit dem Maßstab eines dramatischen Kunstwerks, den man an die italienische Oper anzulegen sich längst entwöhnt hatte, und während Marpurg allgemeiner die Forderung aesthetischer Einheit an die Oper stellte, liegt bei Lessing noch ein besonderer Nachdruck auf dem Spezifisch-Dramatischen, ein Beweis dafür, wie seine hohe Schätzung des Dramas seine aesthetischen Wertungen bestimmte. „Musik, Ballets und Verzierungen sind alles von meiner eigenen Erfindung. Man sieht also wohl, daß ich dazu geboren bin, dem deutschen Opertheater auf zu helfen." (L.-M. III, 273.) In diesen ironischen Worten steckt die Forderung einer Reform des Textes, d. h. eines wirklich dramatischen Gehalts, eines Inhalts überhaupt, denn Lessing ist selbst einer von den „boshaften Spöttern", die sagen, „die Opernschreiber müßten wohl den Inhalt vorsetzen, weil man sonst unmöglich aus der Oper selbst klug werden könne", da an die Stelle eines Inhalts als Quelle innerer Gesetzmäßigkeit die rein musikalische und überdies konventionell erstarrte Folge von Chor, Rezitativ und Arie getreten ist, die über den Sinn herrscht und sogar die Anwesenheit der Personen auf der Bühne bestimmt: „Nach dem Chore folgt, wie billig, ein Rezitativ" (L.-M. III, 274).

Olibrio: Geduld, weil wir beisammen sind,
So lassen sie uns erst ein klein Duetto singen.

(L.-M. III, 277.)

In denselben Zusammenhang gehört der Spott über die vom Standpunkt des Textes sinnlosen Wiederholungen, die Agricola aus musikalischen Gründen zu rechtfertigen gesucht hatte: Olibrio

[1]) cf. die Vorrede.

singt eine Arie; „bei der ersten Wiederholung dieser vortrefflichen Arie will ihm Polinelli ins Wort fallen. Olibrio winkt ihm aber. Bei der andern Wiederholung will er abermals reden, Olibrio aber schlägt ihn auf's Maul. So bald er beschlossen, sagt er ganz hastig

Olibrio: Zu Henker, lassen Sie mich doch
Erst meine Aria zustande bringen.
Polinello: Wer wird denn einerlei so oftmals singen?
Ich habe ja wohl noch,
Gott Lob und Dank, gesunde Ohren.
Olibrio: Allein, wie leicht geht nicht ein Wort, ein Ton verloren?
Und jedes Wort und jeder Ton
Ist in den Opern Goldes wert.

(L.-M. III, 276.)

Im weiteren Verlauf wird noch die Plattheit der Operntexte, die ohne alle menschliche Bedeutung die Empfindung kalt lassen, das Übermaß an Dekorationen und Maschinerien und die Rücksicht des Komponisten auf die besonderen Wünsche und die Anzahl des gerade vorhandenen Personals verspottet (L.-M. III, 274, 279); wir führen die Stellen nicht an, da sie nichts Originelles und für Lessing besonders Charakteristisches enthalten und der Ton der Satire durch die angeführten Zitate schon genügend gekennzeichnet ist.

Auf die Frage nach der Verbindung von Wort und Ton im Einzelnen kommt Lessing in der Tarantula nur an 2 Stellen; einmal handelt es sich um die Koloratur: Lisette, Lomintens Kammermädchen singt:

„O zwingen mag er immerhin,
Nur lassen sie sich nicht bezwingen."

(L.-M. III, 278). Dazu gibt Lessing die Anmerkung: „in der Musik ist der Unterschied von Zwingen und Bezwingen ganz vortrefflich ausgedrückt. Und die Koloratur, die auf der Syllabe beliegt, ist ausnehmend schön." Diese Stelle ist insofern bemerkenswert, als sie eigentlich garnicht gegen Agricola gerichtet ist, denn dieser hatte ja die Koloratur rein musikalisch und mit Berufung auf die Geschicklichkeit der Sänger gerechtfertigt, während gerade Marpurg die Koloratur, wenn er sie überhaupt gelten ließ, als Ausdrucksmittel angewendet wissen wollte. Nun hatte Marpurg zwar „vernünftige" und „unvernünftige Verzierungen" unterschieden, ohne jedoch diesen Unterschied zu definieren oder durch Beispiele zu erläutern; es liegt immerhin nahe, die Anmerkung in der Tarantula als eine Ergänzung zu diesem Problem aufzufassen, die

den Gegnern der „ausdrückenden Koloratur" eine neue Angriffsmöglichkeit nehmen sollte; es kommt nicht darauf an, daß die Koloratur überhaupt etwas ausdrückt, sondern nur an solchen Stellen, denen eine gewisse Bedeutung im ganzen Kunstwerk zukommt, ist die Anwendung dieses besonderen Ausdrucksmittels gerechtfertigt.

Die zweite Stelle bezieht sich auf die metrische Gebundenheit der Operntexte. Nach einem längeren Rezitativ des Polinello sagt Olibrio:

„Doch schämen Sie sich nicht,
So viel ohn' Reim und Takt zu sprechen?
Polinello: Nu, nu, das müssen Sie nicht rechen,
Was man so incidenter spricht."

(L.-M. III, 277.)

Mit dieser Stelle wird die damalige Auffassung vom Rezitativ gekennzeichnet, nach der es in seiner Bedeutung zu Gunsten der melodisch reich ausgeführten Arien völlig zurücktrat[1]). Für die Arie aber war der gereimte Text selbstverständlich, sodaß Olibrios Worte zunächst bedeuten, Polinello solle sich schämen, durch das lange Rezitativ einer Arie, dem eigentlichen „Inhalt', der Oper den Platz fortzunehmen. Aber vielleicht deutet diese Stelle noch mehr an, nämlich eine prinzipielle Äußerung über den konventionellen Gebrauch des Reimes in den Arientexten. Auf diese Vermutung bringt uns Lessings Stellung zur Reimfrage, die er 1751 im Neuesten aus dem Reiche des Witzes (L.-M. IV, 398) und im 14. der Briefe von 1753 (L.-M. V, 72) einnahm. Bekanntlich ist er weder für noch gegen den Reim im Sinne der beiden streitenden Parteien, sondern er will die Anwendung des Reimes der Eigenart des Dichters überlassen und vor allem weder in dieser noch in jener Hinsicht einen Zwang ausüben, weil die Verbindung des Reimes mit einer bestimmten Dichtungsgattung nicht notwendig, sondern nur konventionell sein kann; die ständige Verwendung des Reimes und des Metrums in den Arientexten muß nach dieser Auffassung also einer tieferen Begründung entbehren.

Im 51. Literatur-Brief kommt Lessing sogar zu dem Resultat, daß der Reim und die strenge metrische Gebundenheit in Ge-

[1]) cf. auch Polinello:
O, ein Duetto ist zu schwer
Das würd' ich nicht zusammenbringen.
Ich danke Gott, daß ich mit Müh' und Not
Kann ein Rezitativ singen (III, 277),
cf. auch Scheibes Abhandlung über das Rezitativ, Krit. Mus. 4. Tl. 2. Stück.

dichten, die zur Komposition bestimmt sind, eher hemmt als fördert. Im Anschluß an die freien Rhytmen in Klopstocks Oden heißt es dort: „Sollte es wohl nicht ratsam sein, zur musikalischen Komposition bestimmte Gedichte in diesem prosaischen Silbenmaße abzufassen? Sie wissen ja, wie wenig es dem Musikus überhaupt hilft, daß der Dichter ein wohlklingendes Metrum gewählt und alle Schwierigkeiten desselben sorgfältig und glücklich überwunden hat. Oft ist es ihm sogar hinderlich, und er muß, um zu seinem Zwecke zu gelangen, die Harmonie wieder zerstören, die dem Dichter so unsägliche Mühe gemacht hat. Da also der prosodische Wohlklang entweder von dem musikalischen verschlungen wird oder wohl gar durch die Kollision leidet und Wohlklang zu sein aufhöret, wäre es nicht besser, daß der Dichter überhaupt für den Musikus in gar keinem Silbenmaße schriebe und eine Arbeit gänzlich unterließe, die ihm dieser doch niemals danket[1])?“ Es soll nicht behauptet werden, daß schon hinter der Stelle aus der Tarantula derartige Erwägungen stecken müßten; ihre Zusammenstellung mit den späteren Zitaten soll nur den möglichen Entwicklungsgang des Problems von Reim und metrischer Gebundenheit bei Lessing darzustellen versuchen.

Eines ist aber in der Satire schon ausgesprochen: daß die Verwendung von Reim und Metrum für den Wert eines Gedichtes ganz irrelevant ist (cf. Polinellos Worte, daß der Reim in dem, „was man so inzidenter spricht,“ nicht nötig sei), daß diese beiden Faktoren als Ausdrucksmittel dem Kunstwerk und seinem Schöpfer jeweils zu Gebote stehen, aber ihn nicht bestimmen können; dieser Auffassung entspricht auch Lessings allgemeine aesthetische Anschauung, die Autonomie des Kunstwerks, das die Bestimmungsgründe seiner Gesetze in sich trägt und keine von außen stammenden Vorschriften anerkennen kann.

Alle bis jetzt besprochenen Beziehungen der Tarantula auf das Opernproblem zeigten Lessing im Wesentlichen in Übereinstimmung mit Marpurg und bedeuteten keine selbständigen Äußerungen; an einer Stelle jedoch verläßt Lessing die Basis des Streites zwischen Marpurg und Agricola, nämlich dort, wo ihm die Grundform der Oper, das gesungene Schauspiel zum Problem wird. Polinello

[1]) L.-M. VIII, 142 cf. Wagner Gesammelte Schriften und Dichtungen IV, 112. Der rhythmische Vers ward von der Melodie in seine . . . . Bestandteile aufgelöst und nach dem absoluten Ermessen der rhythmischen Melodie ganz neu gefügt: der Endreim ging aber in ihren mächtig an das Gehör antönenden Wogen klang- und spurlos unter.

sagt: „Ja — jetzo bin ich schon so ein ziemlicher Operiste. Drum habe ich auch in meinem Hause ganz weislich verordnet, daß fein alles gesungen wird. Es klingt noch einmal so gut. Ich singe auch meistenteils bei den Kranken, wenn ich Arzneien verordne. Es haben mich zwar einige ausgelacht, aber die Narren wissen nicht, daß ich es nur deswegen tu, damit man doch einen wahrscheinlichen Grund angeben könne, warum in dieser Oper alles gesungen wird. Den Grund pflegen die Herren Operschreiber sonst immer zu vergessen" (L.-M. III, 277). Solche Überlegungen, die an die Oper den Maßstab der Naturwahrheit herantragen, hatte Marpurg niemals angestellt, die Existenzberechtigung dieser Kunstform anzugreifen war ihm niemals in den Sinn gekommen; für ihn handelte es sich nur um die aesthisch befriedigende Ausgestaltung einer vorhandenen Form[1]). Aber Lessing, den die Richtung seiner Interessen und seine Begabung von der musikalischen Seite der Oper fernhielt und in gewissem Sinne vorurteilsloser machte, mußte wohl empfinden, daß die Oper mit dem aesthetischen Gesetz von der Nachahmung der Natur, wenn man es konsequent durchführen wollte, nicht vereinbar sein; unter diesem Gesetze mußte sie wirklich als „das ungereimteste Werk, so der menschliche Verstand jemals erfunden," erscheinen (L.-M. IV, 134, Zitat aus Gottscheds kritischer Dichtkunst II, 12). In den Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters machte er, oder vielmehr der fingierte Briefschreiber[2]), den Vorschlag, nur die Arien singen und die Rezitative sprechen zu lassen, um die Oper mehr der Natur anzunähern, aber die Überlegung, ‚daß sich zu der rechten Deklamation keine italienische Kastratenstimme schicke" (L.-M. IV, 134), läßt ihn auf den Anspruch verzichten, das Problem auf diese Weise zu lösen. In der Tarantula spottet er sogar über die vergeblichen Bemühungen, die Oper durch allerhand kleine Konzessionen mit dem Prinzip von der Nachahmung der Natur in Einklang zu bringen: „Man merke, daß die Kranken hin und wieder in dem Singen Fehler

[1]) cf. auch Scheibe, Kr. Musik, 7. Stück S. 66. „Die Oper ist an sich selbst ein wichtiges Werk, und ich würde Unrecht tun, wenn ich eine so große und prächtige Erfindung überhaupt verwerfen wollte. Die lächerlichen Ausschweifungen aber, welche darinnen zu unsern Zeiten auf das Stärkste überhand genommen haben, verdienen die Verachtung aller Vernünftigen."

[2]) Allerdinds hat I. G. Robertson ziemlich sicher nachgewiesen, daß dieser Briefschreiber nicht Lessing selbst ist (The Modern Language Review Bd. VIII, Heft 4 S. 511 und Bd. IX, Heft 2 S. 213 und L.-M. XXII, S. XII). Dann müßte diese Stelle für den Gedankengang natürlich ausfallen.

machen müssen, damit die Wahrscheinlichkeit, wider welche man bisher in den Opern so vielfältig verstoßen hat, desto besser beobachtet werde."

Einen Ausweg aus diesen Schwierigkeiten der Opernfrage konnte Lessing bei seiner damals noch nicht sicheren Stellung zu dem herrschenden aesthetischen Gesetz nicht finden, wahrscheinlich lag ihm auch garnicht viel daran, weil eben die Oper seinem eigentlichen Interessenkreise fern lag. So erklärt es sich auch, daß die Ausbeute aus der Tarantula für das Problem der Verbindung von Poesie und Musik so gering ist; es war wohl weniger die Sache als vielmehr die äußeren Umstände und die Freude an der Satire als solcher, der die Tarantula ihre Entstehung verdankt, und daher darf man das Werkchen nicht allzu ernst nehmen. Immerhin kann man konstatieren, daß einzelne Fragen der Verbindung von Wort und Ton, wenn auch fast unbewußt, gestreift werden und daß die Frage nach der künstlerischen Existenzberechtigung der Oper aufgeworfen wird, aber ungelöst bleibt.

B.

Das Thema des ausgeführten ersten Teiles des Laokoon, die Grenzbestimmung zwischen den Gebieten der Malerei und der Poesie, läßt von vornherein vermuten, daß über die Verbindung von Poesie und Musik in diesem Werke keine Aufschlüsse zu erwarten sind, eine Vermutung, die durch den großen Entwurf Nr. 3 mit den Anmerkungen von Nicolai und Mendelssohn in einer für Lessing charakteristischen Weise bestätigt wird. Dort bemüht Mendelssohn sich nämlich, die Musik in den Kreis von Lessings Betrachtungen einzuführen, da sie ihm der Malerei mehr entgegengesetzt zu sein scheint, als die Poesie, weil die Musik „nicht den geringsten Eingriff in das Gebiete des Raumes" erlaubt (L.-M. XIV, 353), während der Dichter wegen der Willkürlichkeit seiner Zeichen „auch einiges Recht auf das nebeneinander Existierende" hat.

Lessing ging aus mehr als einem Grunde nicht im Sinne seines Freundes auf diese Anregung ein. Denn abgesehen davon, daß eine Behandlung musikalischer Probleme ihm persönlich fern lag, handelte es sich für ihn ja gerade darum, „die Medaille auch einmal umzukehren und die Verschiedenheit (und nicht das Gemeinsame) zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet" (L.-M. XIV, 343).

In dem Kapitel über Mendelssohn ist schon gezeigt worden, daß seine Zeichentheorie, die Grundlage seines Systems der Künste, auf dem Gegensatz von natürlichen und willkürlichen Zeichen basierte, wodurch ihm eine spezifisch-aesthetische Betrachtung der künstlerischen Ausdrucksmittel entging, während Lessing den aesthetisch fruchtbareren Gegensatz der Koexistenz und Sukzession der Zeichen in den Vordergrund stellt. Erst durch ihn gewann auch die Berücksichtigung des Gegensatzes von natürlich und willkürlich eine tiefere aesthetische Bedeutung (in den Entwürfen und Fragmenten zum Laokoon), auf die wir hier einzugehen umsomehr Gelegenheit haben, als sie mit seiner Behandlung des Problems der Verbindung von Poesie und Musik in Zusammenhang steht. die Ausführungen sollten im 3. Teil seines Werkes Platz finden (cf. Lessings Brief an Nicolai 26. Mai 1769).

1.

Unter den Entwürfen und Fragmenten zum ersten Teile des Laokoon ist einer, der in doppelter Hinsicht über den Rahmen dieses Teiles hinausweist, einmal durch die Benennung des Gegensatzes von Natürlichkeit und Willkürlichkeit der Zeichen, und zweitens durch die Berücksichtigung von zwei neuen Künsten, der Tanzkunst und der Musik. Es ist der 3. Abschnitt von Nummer 8 (L.-M. XIV, 382—384), von dem einige Sätze die Grundlage zu mehreren Entwürfen für den 2. und 3. Teil bilden, die von willkürlichen Zeichen der Malerei und natürlichen Zeichen der Poesie handeln. Die Andeutungen über Tanzkunst[1]) und Musik sind später nicht erweitert worden. Sie betreffen die Allegorie in diesen beiden Künsten, worunter Lessing die Verwendung willkürlicher Zeichen für die ihnen wesentlichen natürlichen Zeichen versteht. Mit Maß angewendet können solche willkürlichen Zeichen, d. h. Gebärden und Tonfolgen, denen durch eine Konvention eine bestimmte Bedeutung erteilt ist, die Wirkung dieser beiden Künste erhöhen. Von der Tanzkunst meint Lessing, „daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die neue sowohl übertreffen" (L.-M. XIV, 383) und für die Musik notiert er sich bei dem Gebrauch der willkürlichen Zeichen, „Versuch, das Wunderbare und den Wert der alten Musik daraus zu erklären" (Ibid.). Was Lessing eigentlich bei den willkürlichen Zeichen der Musik vorschwebte, wird aus

[1]) Die Gedanken über Tanzkunst sind wiederholt in N. 27 (L.-M. XIV, 434).

seiner eigenen Anmerkung dazu deutlich: „Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte" (Ibid.). Er denkt hier offenbar an Plato und seine Gesetze über die Anwendung der verschiedenen Oktavengattungen[1], deren Wirkungen freilich nicht auf Konvention, sondern auf einer eigentümlich leichten musikalischen Erregbarkeit der Griechen auf der damaligen Kulturstufe beruhten. Es ist interessant zu sehen, wie bei Lessing die Beziehung zwischen aesthetischer und moralischer Wertung noch so eng war, daß er von der formalen Seite seiner Aesthetik aus einen Zusammenhang mit der ethischen Musikauffassung der Antike fand. Der Einschränkung der willkürlichen Zeichen aus ethischen Gründen stellt Lessing die Forderung des Maßhaltens in diesem Punkte aus rein aesthetischen Gründen zur Seite. Seine ablehnende Haltung gegen die Allegorie drückt er hier aus als „Notwendigkeit alle schönen Künste einzuschränken und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbesserungen zu gestatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden und ihren Eindruck verlieren (L.-M. XIV, 383).

Diese aesthetische Forderung eines im Wesen der einzelnen Künste begründeten Maßhaltens in den Ausdrucksmitteln ist eine von Lessings aesthetischen Grundanschauungen (cf. L. M. IX, S. 19). Hier stutzt er diese Forderung durch „Eulers Entdeckung in der Musik". Offenbar spielt er auf Eulers mathematische Theorie der Musik in seinen Tentamen Novae Theoriae Musicae (Petersburg 1739) an. Euler sagt dort, daß diejenigen Intervalle auf unser Ohr am angenehmsten wirken, die einfache Zahlenverhältnisse darstellen[2]). Um eine musikalisch schöne Wirkung zu erreichen, darf

---

[1]) cf. die Anführung der betreffenden Stellen Platos bei Hermann Abert, die Lehre vom Ethos in der antiken Musik (Leipzig 1899, S. 11).

[2]) cf. Eulers Erklärung des Wohlgefallens an der Konsonanz a. a. O. S. 11: binos pluresve sonos tum placere, cum ratio, quam numeri vibrationum eodem tempore editarum inter se tenent, percipiatur; contra vero displicentiam in hoc consistere, quando vel nullus ordo servatur vel is qui adesse deprehenditur, subito perturbatur. Eulers Theorie ist in gewissem Sinne eine Weiterentwicklung einiger Andeutungen von Leibniz, über die Beschaffenheit der musikalisch-aesthetischen Wirkung cf. Leibniz, Principes de la nature et de la grâce fondés en raison (Leibniz philosophische Schriften, hgg. von C. J. Gerhardt. Berlin 1885. 6. Bd. S. 605) . . . . „Je pensais même dès tout de même à des plaisirs intellectuels confusément connus. La Musique nous charme quelque sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte dont nous ne nous apercevons pas et que l'âme ne laisse pas de faire des battements ou vibrations des corps sonnants, qui se rencontrent par certains intervalles. Les

man deshalb nicht alle praktisch-möglichen Intervalle anwenden, sondern muß bei einem gewissen Grade der Kompliziertheit Halt machen. Euler zieht auch schon andeutend aus diesem Gesetz Konsequenzen auf die übrigen Künste, er sagt von den Graden der Kompliziertheit, auf die man sich beschränken müsse, „qui non solum in musica maximi sunt momenti sed etiam in aliis disciplinis et artibus, quibus venustas est proposita, ingentem utilitatem afferre queant" (a. a. O. S. 12). Trotzdem Eulers Folgerung mit Lessings übereinstimmt, kann hier von einer Abhängigkeit Lessings nicht in dem Sinne die Rede sein, als ob er etwa erst durch Eulers Entdeckung in der Musik auf das Gesetz des Maßes im Ausdruck gekommen wäre. Es ist viel wahrscheinlicher, daß er, gerade weil ihm die Musik fern lag, Eulers Theorie als erwünschte Bestätigung von einer ganz anderen Seite anführte. Deshalb ist Lessings Gesetz in seiner Geltung auch gänzlich unabhängig von Eulers sehr problematischen Ansichten, die Lessing vielleicht nicht einmal aus eigener Anschauung, sondern durch Mendelssohn kannte, von dem wir wissen, daß er sich mit Eulers Musiktheorie eingehender beschäftigt hatte (cf. M.-S. V, 217). Der Exkurs in das Gebiet der Musik in dem Fragment Nr. 8 beweist also eigentlich von neuem Lessings Fremdheit gegenüber dieser Kunst, denn seine Theorien bleiben hier ganz im Begrifflichen stecken und sind ohne den lebenspendenden Konnex mit der Praxis geblieben. Umsomehr zeugt es von Lessings gesundem Gefühl für die Grenzen seiner Fähigkeiten, daß er Mendelssohns Hinweise auf die Musik im Entwurf Nr. 3 unbeachtet ließ und auch die angedeuteten Gedanken über rein musikalische Probleme nicht weiter ausführte.

2.

Wir haben gesehen, wie Mendelssohn durch seine Auffassung von der Willkürlichkeit der Zeichen in der Poesie dazu veranlaßt wurde, die sinnlich klanglichen Faktoren ihrer Wirkung von ihrem eigentlichen Gebiet abzutrennen und sie entweder der Musik zuzuordnen oder sie doch wenigstens als einen Übergriff der Poesie

---

plaisirs que la vue trouve dans les proportions, sont de la même nature; et ceux que causent les autres sens, reviendront à quelque chose de semblable, quoique nous ne puissions pas l'expliquer si distinctement." Der Unterschied zwischen den beiden besteht darin, daß bei Euler an die Stelle von Leibnizens „verworrener Erkenntnis" der Zahlenverhältnisse ein bewußtes Rechnen tritt.

in das Gebiet der Musik aufzufassen; deshalb mußte er schon von einer Verbindung von Poesie und Musik überall da sprechen, wo der Wortklang neben dem Wortsinn mitwirkte, eine Auffassung, die den wirklichkeitsfremden Charakter von Mendelssohns Aesthetik scharf hervortreten läßt. Für die Stellung von Lessings Aesthetik zu der Kunstlehre seines Freundes ist es von charakteristischer Bedeutung, daß die Auffassungen der beiden gerade an diesem Punkte völlig voneinander abweichen. Mendelssohn bleibt bei der starren Gegensätzlichkeit der Definitionen von natürlichen und willkürlichen Zeichen stehen, Lessing dagegen entkleidet diese Begriffe ihrer dogmatischen Schärfe, wendet sie gleichsam in neuer, beweglicherer Bedeutung an und prüft ihre Richtigkeit durch ständiges Beziehen auf das künstlerische Empfinden. In einem Briefe an Nicolai vom 26. Mai 1769 entwickelt Lessing in Kürze seine Gedanken über das Gegensatzpaar natürlich und willkürlich im Rahmen seiner Zeichenlehre; die Ausführung sollte im 3. Teile des Laokoon Platz finden (L.-M. XVII, 291). In engstem Zusammenhange[1]) mit diesem Briefe stehen die Nummern 23—27 der Entwürfe, die so umfangreich sind, daß wir ein recht genaues Bild von Lessings Anschauungen erhalten. Für das Problem der Verbindung von Poesie und Musik im engsten Sinne kommt nur das Fragment 27 in Betracht, aber in den vorausgehenden entwickelt Lessing seine Auffassung von den sinnlich-klanglichen Elementen der Poesie, sodaß es besonders im Gegensatz zu Mendelssohn geboten scheint, auf diesen Punkt der Entwürfe näher einzugehen.

Lessings Behandlung der natürlichen und willkürlichen Zeichen ist dadurch charakterisiert, daß er mit diesem Gegensatz eine Wertung zu Gunsten der natürlichen Zeichen verbindet. Innerhalb der Malerei unterscheidet er hiernach zwei Gattungen und nennt die höhere Gattung, die sich nur natürlicher Zeichen bedient poetisch, diejenige dagegen, die auch willkürliche Zeichen anwendet, prosaisch (L.-M. XIV, 430). Dieser übertragene Sinn von Poesie und Prosa findet in seiner Auffassung von der Poesie in den hier besprochenen Fragmenten seine Erklärung. Schon im ersten Teil des Laokoon hatte Lessing sicher auf Einwände Men-

[1]) Das heißt: gedanklich, zeitlich setzt Muncker die Entwürfe bedeutend früher an als den Brief, nämlich in den Frühling oder Sommer 1766, allerdings mit der Bemerkung: daß sichere Anhaltspunkte für ihre Entstehungszeit fehlen. Bis in das Jahr 1769 können diese Fragmente freilich nicht verschoben werden, am wenigsten Nr. 27. cf. unten S. 87 Anm. 1.

delssohns hin nachdrücklich auf den von Mendelssohn vernachlässigten Unterschied zwischen Poesie und Sprache überhaupt hingewiesen. „Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist dies gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers ebensowohl aufeinanderfolgen lassen kann, als sie in der Natur nebeneinander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber insoferne sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind" (L.-M. IX, 101). Und weiter unten heißt es: „Nochmals also: Ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganzes nach seinen Teilen zu schildern, sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon aufeinander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab (L.-M. IX, 104). Denn das, was nach Lessing die Poesie erst zur Kunst macht und sie somit ihrem Wesen nach erst konstituiert, ist die Herstellung einer engen Beziehung zwischen dem, was ausgedrückt werden soll, und den Ausdrucksmitteln auf dem Boden ihrer sinnlichen Wirksamkeit, und diese Beziehung kommt zustande vermittels eines ganz besonderen Gebrauches der Redezeichen, durch den diese an sich willkürlichen Zeichen zu natürlichen gemacht werden; bei diesem Prozeß unterscheidet Lessing verschiedene Stufen oder Phasen, über die seine Ansichten in dem Fragment 25 und in dem Brief an Nicolai nicht ganz übereinstimmen, wenn auch ein gewisser Grundzug unverkennbar ist. Nur in dem Fragment ist die Rede von wirklich natürlichen Zeichen der Poesie; hierher gehören alle diejenigen, die das Onomatopoetische der Sprache ausmachen. Lessing hält diese Elemente für den Urgrund der Sprache, wodurch seine hohe Bewertung dieser Zeichen mit bedingt ist (L.-M. XIV, 428), seine Ansicht über die Entstehung der Sprachen drückt sich also, wie auch bei Mendelssohn, in seiner Auffassung von der Poesie aus, und die Betonung des *θέσει* durch Mendelssohn und des *φύσει* durch Lessing kennzeichnet schon den tiefgehenden Unterschied ihrer Auffassung von den poetischen Zeichen. Lessing wird durch seine Auffassung ganz natürlich zu der Verwandtschaft von Poesie und Musik in der Sphäre ihrer sinnlichen Wirksamkeit geleitet, er redet von dem durch die lautmalenden Elemente entstehenden „musikalischen Ausdruck in der Poesie" (L.-M. XIV, 428), wobei er ebenso weit entfernt bleibt von einer ungebührlichen Vermischung dieser beiden Künste, wie von ihrer völligen Trennung in einem System durch Mendelssohn, der sich

dadurch die Erkenntnis und Einordnung der Gemeinsamkeiten in den beiden Künsten unnötig erschwerte. Denn er kannte nicht die Beweglichkeit der Terminologie Lessings, der mit dem musikalischen Ausdruck der Poesie nur fast gleichnishaft eine bestimmte Wirkung der Poesie kennzeichnete, in ähnlicher Weise, wie auch erst bei Lessing die Bezeichnung malerische Poesie ihren rechten Sinn bekam, indem hier das Adjektiv malerisch weniger durch seine Ableitung von Malerei als vielmehr erst durch seine Zusammenstellung mit Poesie Bedeutung erhält, wodurch seine Anwendung von Gesetzen der Malerei auf die Poesie von vornherein unmöglich gemacht wird.

Die Natürlichkeit der lautmalenden Zeichen beruht nach Lessing auf ihrer engen Beziehung zu dem, was sie ausdrücken, sie sind der unvermittelte „Ausdruck der Leidenschaften", und als solcher über die Grenzen der einzelnen Sprachen hinaus allgemein verständlich. Während Mendelssohn das „Oh und Ach und Ach und Oh" in einem Gedichte auf jeden Fall mißbilligte, erklärt Lessing den Reichtum an Interjektionspartikeln für eine „Vollkommenheit der Sprache" und will nichts von der „frostigen Anständigkeit" (L.-M. XIV, 428) wissen, die diese Partikeln aus der Poesie verbannen will. Durch das Beispiel, das Lessing für die Verwendung der Interjektionen anführt, bekommt diese Frage eine speziellere und ihm eigentümliche Richtung, er beruft sich auf die Interjektionen in einem Drama, auf Sophokles' Philoktet. Im Drama treten diese Zeichen selbstverständlich mit einer ganz besonderen Kraft auf, indem sie sinnlich verwirklicht und so gewissermaßen zu einer höheren Stufe der Natürlichkeit erhoben werden. In der Berufung auf den Philoktet liegt der Keim zu der letzten Äußerung Lessings über das Wesen der poetischen Zeichen, in seinem Briefe an Nicolai vom 26. Mai 1769. Dort nämlich zählt Lessing die lautmalenden Elemente zusammen mit der Stellung der Worte, dem Silbenmaß, den Figuren, Tropen und Gleichnissen nur zu denjenigen willkürlichen Zeichen der Poesie, die sich den natürlichen nähern, ohne jedoch deren „Würde und Kraft" und ihren „Wert" zu erreichen (L.-M. XIV, 428 und 429). Wirklich natürliche Zeichen findet Lessing nur in der dramatischen Poesie, „denn in dieser hören die Worte auf willkürliche Zeichen zu sein und werden natürliche Zeichen willkürlicher Dinge" (L.-M. XVII, 291). Hierauf gründet Lessing nun sein Urteil, „daß die dramatische Poesie die höchste, ja die einzige Poesie ist".

Fassen wir noch einmal zusammen, was aus diesen Äußerungen für Lessings Stellung zu unserem Problem hervorgeht. Er stützt in seiner sich von Mendelssohn fundamental unterscheidenden Auffassung von der Poesie ihre Wirkung nicht nur auf den Wortsinn, sondern auch auf den Wortklang, auf eine Verbindung dieser beiden Faktoren. Ja, als eigentlich künstlerisches Ausdrucksmittel der Poesie wird der Klang, ihre sinnliche Wirkung angesehen, während der gedankliche Inhalt der Poesie sozusagen der Hintergrund bleibt, auf dem die lebendige Klangerscheinung entstehen und zur Wirkung kommen kann. So ist hier zwar nicht von einer Verbindung von Poesie und Musik die Rede, wohl aber von dem Verhältnis des gedanklichen und des musikalischen Momentes in der Sprache und wir haben in diesen Ausführungen eine Ergänzung zu dem Fragment 27 (L.-M. XIV, 430—435), in dem Lessing seine Ansicht über die eigentliche Verbindung von Poesie und Musik darstellt.

3.

Nach der ganzen Anlage des Laokoon, der ja von dem Unterschied zwischen Malerei und Poesie ausgeht, gehören diese Äußerungen über die Verbindungen der Künste sicherlich zu einem der letzten Abschnitte der geplanten Fortsetzung. Im Zusammenhang mit den Fragmenten 23 bis 26 betrachtet, scheint Nr. 27 auf den ersten Blick einen gewissen Rückschritt zu bedeuten, denn gerade die in diesen errungenen Feinheiten der Zeichenlehre, die Fähigkeit der willkürlichen Zeichen sich den natürlichen zu nähern und die Unterschiede im Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem sind hier ganz außer Acht gelassen, und Willkürlichkeit und Natürlichkeit der Zeichen bilden wieder einen schroffen und unüberbrückbaren Gegensatz. Deshalb könnte ein zeitlicher Zusammenhang von Nr. 27 mit Nr. 23—26 zunächst zweifelhaft erscheinen, und Blümner hat wohl aus ähnlichen Erwägungen in seinen beiden Ordnungen der Laokoonfragmente[1]) den Abschnitt über die Verbindungen der Künste von denen über die natürlichen und willkürlichen Zeichen getrennt. Aber bei näherer Betrachtung wird sich die Zusammenstellung der Fragmente doch rechtfertigen lassen und sogar wieder einen prinzipiellen Zug von

[1]) In seinem Laokoon Berlin 1880, 2. Aufl. und im 9. Teil von Lessings Werken in Kürschners Nationalliteratur 66. Bd. cf. auch die Hempelsche Ausgabe Bd. 6.

Lessings Behandlung aesthetischer Probleme dartun. Das Fragment 27 beginnt nämlich mit den Worten: „Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben miteinander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden." Das „auch" deutet auf einen engen Anschluß an andere Gedanken über die Verschiedenheit der künstlerischen Zeichen, und die sind gerade in den Fragmenten 23—26 enthalten, auf deren Inhalt Lessing im folgenden sogar noch genauer Bezug nimmt: „Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich ein Teil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedient, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkürlich sind, alle möglichen Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich." Trotz dieser äußeren Zusammenhänge mit den vorhergehenden Fragmenten scheint nun immer noch die innere Lücke zu klaffen, daß hier wieder die Zeichen der Poesie ausschließlich willkürlich genannt werden. Doch wenn wir uns erinnern, daß auch in dem Briefe an Nicolai die Einzelzeichen der Poesie im Grunde alle als willkürlich bezeichnet wurden, so werden wir verstehen, daß für Lessing hier, wo er die Poesie der Musik gegenüberstellen will, die Annäherungsversuche der poetischen Zeichen an die Natürlichkeit im Vergleich zu den wesentlich und rein natürlichen Zeichen der Musik verschwinden müssen. Grade diese Stelle bietet wieder einen Beweis dafür, wie ganz frei von aller dogmatischen Einengung Lessing sich auch bei deduktiv gewonnenen aesthetischen Einsichten zu halten vermochte; die Beweglichkeit seiner Terminologie befähigt ihn, selbst innerhalb eines Systems relative Unterschiede auszudrücken und zu erfassen.

Schon im ersten Teil des Laokoon hatte Lessing den Gegensatz natürlich und willkürlich als nicht aesthetisch fruchtbar zurückgestellt, bei der Betrachtung der Verbindungen von Künsten erweist es sich aufs neue, daß er für die eigentlich aesthetische Seite der Zeichenlehre den Gegensatz von Koexistenz und Sukzession und die Verschiedenheiten der sinnlichen Wirksamkeit hält. Denn auf die größere oder geringere Verwandtschaft in diesen beiden Faktoren gründet Lessing seine Lehre von den Verbindungen der Künste. Gleich an erster Stelle steht die Verbindung von Poesie und Musik, und ihre Erörterung nimmt über die

Hälfte des ganzen Fragments ein. „Die Vereinigung willkürlicher aufeinanderfolgender, hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von demselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, sodaß die Natur selbst die nicht sowohl zur Verbindung als vielmehr zu einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheint." (L.-M. XIV, 431). Indem Lessing hier außer den beiden oben genannten Faktoren noch einen dritten zur Konstituierung dieser Verbindung heranzieht, den Laut der menschlichen Stimme als das Organ, das die Verwirklichung beider Künste vermittelt, bekommt das Problem der Verbindung von Poesie und Musik eine besondere Wendung, es wird zur Frage nach der Verbindung von Wort und Ton im Gesang. Lessing nähert sich hier wieder von einer anderen Seite seiner Auffassung von den klanglichen Elemente in der Sprache, dadurch, daß er von neuem die Naturhaftigkeit und Ungezwungenheit dieser Verbindung betont. Er behauptet, daß es eine Zeit gegeben habe, „wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten."[1]) Hier denkt Lessing offenbar an die Antike, über deren deklamatorischen und musikalisch-poetischen Ausdruck damals noch nichts Genaueres bekannt war und von denen man sich daher etwas unsichere Vorstellungen machte. Lessing nimmt nun in der Tat an, daß die Musik und die Poesie in ihrer Trennung aus dieser ursprünglichen Doppelkunst entstanden seien; wie er sich den Prozeß denkt, führt er nicht aus, nur setzt er hinzu, daß die Trennung natürlich erfolgt und die Ausübung der einen Kunst ohne die andere nicht zu tadeln sei; so wechselt er hier gewissermaßen den Standpunkt um rückwärtsschauend die Poesie und Musik seiner Zeit nicht zu sehr vergewaltigen zu müssen. Aber doch ist es gerade die Verbindung der beiden Künste, die er behandeln will, und wir sehen, wie sich ihm hier in dem Bestreben nach einem gründlichen und objektiven Erfassen des Wesentlichen an den Künsten im Gegensatz zu der gewohnten gedankenlos eingewurzelten Betrachtungsart das Problem des ersten Teils des Laokoon umkehrt: Hatte er dort gegenüber der herrschenden Vermischung zweier Künste

[1]) Ursprünglich wollte er wohl vorsichtiger schreiben: „es muß auch wirklich eine Zeit gegeben haben usw."

auf reinliche Scheidung gedrungen, so sucht er hier zwei entfernten Schwesterkünsten den gemeinsamen Boden wieder zuzuweisen.

Lessing unterscheidet nun 2 Haupttypen von Verbindungen der Poesie mit der Musik. Die erste Art, die innigste Verbindung, die eine „gemeinschaftliche Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen," erzielen würde, ist nach ihm verloren gegangen, als die ursprünglich vereinigten Künste sich trennten, sie existiert nur noch als eine unerfüllte, aus dem Wesen der beiden Künste erkannte Forderung. Die zweite Art der Verbindung ist dadurch charakterisiert, daß „man die eine Kunst nur zu einer Hilfskunst der anderen macht," und enthält folgerichtig zwei Möglichkeiten, jenachdem die Musik oder die Poesie dominiert. Mit der Verwirklichung dieser zweiten, freilich untergeordneten Art steht es besser, als ihre eine Form, in der die Musik die Hauptkunst und die Poesie die helfende Kunst ist, bezeichnet Lessing die Oper. Das Vorhandensein der anderen Form, in der die Musik Hilfskunst und die Poesie Hauptkunst ist, ist ihm problematischer, zunächst scheint sie ihm zwar nicht verloren gegangen zu sein, wie die erste Art der Verbindung, jedoch den Künstlern noch nicht zum Bewustsein gekommen und daher noch unbearbeitet gelassen zu sein. Dann aber entdeckt er doch in vorhandenen Kunstformen wenigstens Ansätze in dieser Richtung, das Rezitativ der Oper kann man einen Versuch nennen, die Poesie bei ihrer Verbindung mit der Musik vorherrschen zu lassen. Allerdings erwächst dann aus seiner Zusammenstellung mit der Arie ein neues aesthetisches Problem, es fragt sich, ob es möglich ist aus diesen zwei organisch verschiedenen Elementen ein einheitliches Kunstwerk aufzubauen, oder ob nicht die durch das Überwiegen der Musik „wollüstigere Verbindung" in der Arie die Wirkung des Rezitativs beeinträchtigen muß. Lessing greift hier also das Opernproblem an demselben Punkt an, wie schon in den Briefen von 1753,[1]) hier wie dort scheint ihm durch die Zusammensetzung der Oper aus den heterogenen Elementen von Arie und Rezitativ ihre aesthetische Einheit gefährdet, aber während er an der früheren Stelle ganz auf eine Lösung verzichtet, scheint ihm hier durch die stilistische Verschiedenheit der französischen und der italienischen Oper ein Ausweg angedeutet zu sein.[2]) Denn

[1]) doch cf. S. 98 Anm. 2. Übrigens ist es ziemlich wahrscheinlich, daß Lessing mit diesen Ausführungen des Briefschreibers einverstanden war.

[2]) Die folgenden Ausführungen stehen in einer später hinzugesetzten Anmerkung.

während in der italienischen Oper die ganze dramatische Anlage der Musik untergeordnet ist, ja durch die „unnötige Häufung der Personen" und die „üble Gewohnheit, jede Szene, auch die allerpassionierteste mit einer Arie zu schließen," das Drama ganz überwuchert ist, nähert die französische Oper sich bis zu einem gewissen Grade einem Ausgleich zwischen beiden Künsten, wodurch sie größere Einheitlichkeit erreichen kann. Lessing will aber die Ausführungen nur als Andeutungen augefaßt wissen und überläßt ihre definitive Bestätigung einer genaueren stilistischen Untersuchung und Vergleichung der besten französischen und italienischen Opern, aber man kann unzweifelhaft feststellen, daß er doch zu einer stärkeren Berücksichtigung des Textes und des dramatischen Gehalts in der Oper neigt und somit seine Parteinahme in dem Streite zwischen Marpurg und Agricola hier wieder aufnimmt; auch er gehört zu den geistigen Vorläufern der Gluck'schen Opernreform.

Durch den Ausgleich zwichen beiden Künsten würde sich ihre Verbindung der verlorengegangenen ursprünglichen Form wieder nähern, deren charakteristische Merkmale Lessing freilich nur sehr allgemein so ausdrückt, „daß sich die eine (Kunst) nach der andern richtet (also nicht eine von beiden dominiert) und wenn ihre verschiedene Regeln in Kollision kommen, daß die eine der andern soviel nachgibt als möglich." In der nun folgenden Auseinandersetzung darüber, wie es möglich sei, daß zwei so eng verwandte Künste überhaupt verschiedenen Regeln unterstehen, bleibt Lessing nicht frei von einer leichten Inkonsequenz. Denn er setzt hier ersichtlich die Trennung der beiden Künste schon voraus und bespricht so mehr die Gesetze einer engen Wiedervereinigung, als diejenigen des ursprünglichen organischen Verbundenseins. Freilich werden seine Ausführungen dadurch für das Problem der Verbindung von Poesie und Musik in seiner Zeit nur wertvoller. Den Grund für eine Verschiedenheit der Regeln sieht Lessing darin, daß die Zeichen der beiden Künste „zwar in der Folge der Zeit wirkten, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist." Denn während nach ihm die Poesie vermöge der Willkürlichkeit ihrer Zeichen mit einem Wort, ja unter Umständen mit einem Laut einen bestimmten Inhalt ausdrücken kann, spricht er erst einer längeren Folge von Tönen die Fähigkeit eines eindeutigen Ausdrucks zu. Wir finden hier bei Lessing also jene unbedenkliche, direkte Übertragung des Terminus „Ausdruck" von der

Poesie auf die Musik wieder, die auch Marpurg gebrauchte. Vielleicht aber will Lessing doch schon eine gewisse Modifikation der Ausdrücke andeuten, denn er sagt, die Musik könne die Bedeutung eines einzelnen Wortes „nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen." Vermuten kann man jedenfalls, daß Lessing mit den Worten „empfindlich machen" das Stimmunghafte, nur gefühlsmäßig Erfaßbare des musikalischen Ausdrucks andeuten wollte.

Aus den verschiedenen Zeitmaßen der beiden Künste zieht Lessing nun eine Regel für die Poesie in ihrer Verbindung mit der Musik. Sie muß sich bemühen, ihr Zeitmaß dem der Musik anzunähern, indem sie ihre Gedanken nicht prägnant und kurz, sondern „durch die längsten, geschmeidigsten Worte" ausdrückt. Einen Tadel solcher Poesie wegen zu großer Weitschweifigkeit weist Lessing mit dem Hinweis auf ihre besondere Bestimmung durch die Verbindung mit der Musik zurück, „sie (die Poesie) kann sehr gut sein, ob sie gleich freilich als bloße Poesie betrachtet nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden." Hier macht Lessing eine bedeutsame und fruchtbare Abwendung eines seiner aesthetischen Grundgesetze, daß nämlich „der wahre Kunstrichter" seinen Geschmack nach den Regeln bildet, „welche die Natur der Sache erfordert" (L. M. IX, 261), daß er also den Maßstab der Beurteilung eines Kunstwerks dessen eigenen Existensbedingungen entnimmt und so die Gesetze seines Urteils an dem Einzelfall modifiziert.

Bei einer Verbindung von Poesie und Musik soll also die Poesie sich der Musik anbequemen, indem sie eine ihr mögliche, wie wohl nicht gerade ihre vollendetste Ausgestaltung, die breite Ausdrucksweise, annimmt.

So verständlich dieses Resultat auch aus Lessings Gedankengang ist, so steht es doch in zu auffallendem Widerspruch mit den Ansprüchen, die von Wagner und seinen Nachfolgern an die Sprache eines musikalischen Dramas gemacht werden, als daß man sich hier nicht gezwungen fühlte, diesem Gegensatz auf den Grund zu kommen. Vergegenwärtigen wir uns den Weg, der Wagner zu seinen Forderungen an die musikalische Dichtung hinführt. Er geht von seinem Begriff des Dramas aus, das von „innen nach außen" geht[1]), d. h. einen reinmenschlichen Vorgang so in einer

[1]) Oper und Drama, Gesammelte Schr. u. Dicht. IV, 47.

äußeren Handlung symbolisiert, daß das künstlerische Gefühl eindeutig befriedigt wird.

Diese Verdichtung der Handlung auf die wesentlichsten Momente gibt nun auch dem sprachlichen Ausdruck sein eigentümliches Gepräge, denn „wie wir aus dem Inhalte alles von außen her Entstellende, pragmatisch Historische, Staatliche und dogmatisch Religiöse hinwegnehmen mußten, um den Inhalt als einen rein menschlichen, gefühlsnotwendigen darzustellen, so haben wir auch aus dem Sprachausdruck alles von diesen Entstellungen des Reinmenschlichen, Gefühlsnotwendigen Herrührende und ihnen einzig Entsprechende in der Weise auszuscheiden, daß von ihm eben nur dieser Kern übrigbleibt" (a. a. O. IV, 118).

Dieser Kern aber ist die durch starke natürliche Akzente rhythmisch zusammengefaßte Rede im Affekt, der kurze und prägnante Ausdruck des sich nach außen mitteilenden Gefühls. Die Musik nun macht diesen aus dem Verstande der Gefühlssphäre so weit wie möglich angenäherten Ausdruck erst zur eigentlichen, reinen Sprache des Gefühls, indem sie an das tonliche Element des Wortes anknüpft und es in das weite Reich ihrer harmonischen Möglichkeiten, erweiternd und bestimmend zugleich, einführt.

Hier wird die verschiedene Dauer des Wortausdrucks und des musikalischen Ausdrucks nicht formal, sondern inhaltlich betrachtet: die Kürze des Wortes wird als Prägnanz und die „Länge" der Musik als Erweiterung des Ausdrucks ins Gefühlsmäßige aufgefaßt. Allerdings liegt in der Forderung der Kürze des Wortausdrucks ebenfalls eine Beschränkung auf eine bestimmte Möglichkeit seiner Ausgestaltung[1]), aber für die Beschaffenheit der Elemente in der Verbindung von Poesie und Musik ist es von Bedeutung, daß diese Beschränkung nicht wie bei Lessing von der einen der beiden Künste ausgeht, sondern durch die höhere Instanz, die hinter beiden steht, durch die Idee des musikalischen Dramas selbst bedingt ist, und ebenso wie die Dichtung steht auch die Musik unter den Gesetzen dieser Idee[2]). Die Discrepanz von Lessings und Wagners Resultat erklärt sich also aus der Verschiedenheit ihrer Einstellung dem Problem gegenüber, dort wird aus Teilen ein Ganzes zusammengesetzt, sodaß die Fugen der Verbindung noch merkbar bleiben, hier gewinnen von der Idee des Ganzen aus die Teile ihre charakteristische Ausprägung.

Daß Lessing das Problem von der formalen Seite aus zu

[1]) cf. auch Hans Pfitzner, Vom musikalischen Drama.

[2]) Wagner a. a. O. IV, 205—208. Pfitzner a. a. O. S. 113.

lösen versuchte, liegt an dem ganzen Gedankengang seiner Ausführungen, die an der Zeichenlehre orientiert sind; es ist zu bedauern, daß er nicht auch über eine besondere Ausgestaltung des Inhalts einer für die Musik bestimmten Dichtung gehandelt hat. Ganz fern können ihm derartige Erwägungen nicht gelegen haben, hatte er doch für die Pantomime die Forderung eines besonderen Inhalts aufgestellt; in einer Besprechung aus den kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit, 1750, empfiehlt er für sie Stücke zu verfassen, „worin durchaus starke Leidenschaften herrschen, eine wunderbare Begebenheit aus der andern folgt, und die Szene niemals durch bloß überlegende Personen kalt wird, und die Moral aus den Vorfällen fließet, anstatt daß sie in andern Schauspielen oft ein deklamierender Redner mit den Haaren herbeizieht“ (L.-M. IV, 276). Gewisse Ergänzungen solcher Betrachtungen für die musikalische Poesie werden wir im 26. und 27. Stück der Hamburgischen Dramaturgie finden, insofern als dort die Verbindung der beiden Künste auf ein Zusammenstimmen des Ausdrucksinhalts begründet wird; aber freilich tritt das Problem dort in einer ganz besonderen Modifikation auf.

Im Fragment 27 macht Lessing im Anschluß an die besondere Art der musikalischen Poesie noch einige Bemerkungen über die Verwendungsfähigkeit der verschiedenen Sprachen auf diesem Gebiet. Er entscheidet sich für keine bestimmte, obgleich er eine Rangordnung der Sprachen in dieser Hinsicht für unzweifelhaft hält, er will sie auf die Verschiedenheiten ihrer Aussprache und seiner Ansicht über die breite Ausdrucksweise der musikalischen Poesie zufolge auf die durchschnittliche Länge oder Kürze der Wörter gründen und findet schließlich noch in der immer bestehen bleibenden Abweichung der beiden Künste im Zeitmaße den „natürlichen Anlaß, ganze Passagen auf eine Silbe zu legen. Die Verschiedenheit des Zeitmaßes erschwert eine Verbindung von Künsten mehr, als der Unterschied, ob sie sich hörbarer oder sichtbarer Zeichen bedienen; deshalb erklärt Lessing die Verbindung von Musik und Tanzkunst für vollkommener, als die Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst; wie er sich diese Verbindungen im einzelnen dachte, ob er sie in vorhandenen Kunstformen verwirklicht sah oder nicht, darüber spricht er sich nicht aus, sondern beschränkt sich auf diese kurzen Andeutungen. Im ganzen kann man sagen, daß Lessing hier mit seinen Reformideen sehr zurück-

haltend ist, besonders wenn er auf Einzelheiten in den bestehenden Verhältnissen kommt; der Grund für sein Verhalten ist wohl wieder in der Erkenntnis der Grenzen seiner eigenen Fähigkeit zu suchen.

C.

Die Verbindung von Poesie und Musik, auf die Lessing bei Gelegenheit einer Aufführung von Voltaires Semiramis mit der Zwischenaktsmusik von Agricola zu sprechen kommt, ist eine besondere Art von Verbindung; auf sie trifft die Charakterisierung der Pantomime aus dem Fragment 27 des Laokoon zu, indem auch hier „nicht Zeichen und Zeichen miteinander verbunden werden, sondern bloß die Folge der einen nach der Folge der anderen eingerichtet ist" (L.-M. XIV, 434). Weder Lessing noch sein Gewährsmann Scheibe, dessen Ausführungen im 67. Stück des kritischen Musikus er seiner Besprechung zugrunde legt, erörtern die Frage nach der Existenzberechtigung der Zwischenaktsmusik, die wir von unserem heutigen Standpunkt aus unbedingt erwarten würden; sie nehmen diese Einrichtung als gegeben hin und die Überlegungen betreffen nur ihre aesthetisch befriedigende Ausgestaltung.

Seine Ansicht über die Rolle, welche die Zwischenaktsmusik im Allgemeinen im Schauspiel zu übernehmen hat, deutet Lessing an, indem er vom Orchester „gewissermaßen die Stelle der alten Chöre" vertreten sein läßt. Dieses „gewissermaßen" bedeutet wohl nicht mehr als eine allgemeine Analogie zwischen der die Handlung begleitenden Reflexion des Chores und der die Grundstimmung ausdrückenden Musik. Immerhin schließt Lessing sich aus diesem Grunde dem Wunsche der Kenner an, „daß die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte." Diese fast selbstverständlich erscheinende Beziehung zwischen dem Drama und seiner Zwischenaktsmusik war als aesthetische Forderung tatsächlich erst von Scheibe betont worden, der sich ihrer als einer ganz neuen Entdeckung rühmt und die auf ihr begründete Art der Musik als ganz neue Gattung gegenüber der bisherigen Schauspielmusik bezeichnet (Krit. Musikus S. 610f.), ein Ruhm, der von Lessing durchaus anerkannt und bestätigt wird.

Bei Lessings ausführlichen Zitaten aus Scheibes Krit. Musikus ist zu beachten, daß er alle Stellen fortläßt, an denen Scheibe sich

ausdrücklich an den Komponisten wendet. Freilich bewegt Scheibe sich an diesen Stellen, wie auch überhaupt nur in den allgemeinsten Ausdrücken, er umschreibt im Grunde nur seine ursprüngliche Entdeckung, daß die Musik mit dem Inhalt des Schauspiels übereinstimmen solle und überläßt alles dem „geschickten Komponisten", der sich wohl in allen Fällen „die Beschaffenheit der Materie zur Vorschrift dienen lassen und darnach seine Erfindungen . . . zu bequemen wissen" werde[1]). Hier macht sich bei Scheibe in der Unfähigkeit seine Gedankengänge faßlich darzustellen, das Fehlen einer aesthetischen Terminologie in seiner Zeit geltend. Was Lessing trotzdem bewog, sich auf Scheibe zu berufen, war der Wunsch, die Regeln der hier in Betracht kommenden Verbindung von Poesie und Musik „mit den Worten eines Tonkünstlers" vorzutragen, damit ihm die Musiker nicht den Vorwurf machen könnten, er verlange von ihrer Kunst Leistungen, zu denen sie garnicht imstande sei, wobei es natürlich war, daß er den Tonkünstler anführte, der sich auf diesem Gebiete „die Ehre der Erfindung anmaßen kann" (L.-M. IX, 293). Er möchte aber über Scheibes vage Andeutungen hinauskommen: „Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankommt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte" (L.-M. IX, 293). Die Möglichkeit, Gesetze für den musikalischen „Ausdruck der Leidenschaften" zu finden, scheint Lessing nun gerade durch diese „dramatischen Symphonien" gegeben, denn „in der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt: In der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg und sie sagt nichts, wenn sie das, was sie sagen will nicht rechtschaffen sagt" (ibid.). An dieser Stelle legt Lessing weit mehr als im Fragment 27 zum Laokoon an den Ausdruck der Musik den Maßstab der Poesie oder der Rede, nur von diesem Standpunkt aus kann er nicht nur von einer Bestimmung, sondern auch von einer Verstärkung des Ausdrucks im Gesange durch die Poesie sprechen und der Instrumentalmusik die Aufgabe geben, einen Inhalt „rechtschaffen zu sagen". Der Wunsch,

[1]) a. a. O. S. 618.

über Scheibe hinaus bestimmtere Gesetze des musikalischen Ausdrucks zu finden, wird ihm fast zum Verhängnis, da er von einer Vereinigung der Künste ausgehend, sich die Einsicht in ihre spezifischen Unterschiede trübt. Andererseits liegt gerade in seinem besonderen Standpunkt zum Teil eine Rechtfertigung seiner Anschauungen, er hat hier bei der Instrumentalmusik nicht das im Sinne, was wir jetzt absolute Musik nennen, sondern er redet von den „dramatischen Symphonien", bei denen man allerdings eher von einem in großen Zügen fixierbaren Inhalt sprechen konnte. Zur Verdeutlichung dieses Inhalts empfiehlt Lessing nun ein bestimmtes Mittel, um seinen Zweck zu erreichen wird der Künstler „hier seine äußerste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfterer hören, wir werden sie miteinander öfterer vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen" (ibid.). Wie auch im Fragment 27 zum Laokoon findet Lessing in einer Tonfolge die Fähigkeit, einen bestimmten Empfindungsinhalt auszudrücken, und dieser Ausdruck wird durch die Wiederholung verstärkt. Nun sind zwar Wiederholungen von Tonfolgen von jeher in der Musik üblich gewesen, aber Lessings Auffassung von ihnen ist doch insofern beachtenswert, als er sie ganz abgesehen von ihrer formal-musikalischen Bedeutung in der Struktur eines Musikstückes lediglich als Ausdrucksmittel in ihrer Übereinstimmung mit einem Empfindungs- oder Gedankeninhalt ansieht, sodaß ihre Zusammenstellung mit den Leitmotiven bei Wagner wohl zu rechtfertigen wäre. Bei seiner Beschreibung von Agricolas Musik zur Semiramis unterliegt Lessing wohl einer Selbsttäuschung, er merkt nicht, daß seine genaue Kenntnis der Tragödie und ihres Inhalts einen wesentlichen Faktor in seinem „Verstehen" der Musik bildet[1]).

Die eingehendsten und selbständigsten Bemerkungen über die Verbindung von Poesie und Musik in den dramatischen Symphonien knüpft Lessing an die Besprechung der Musik zwischen den

[1]) Die Beschreibung lautet: „Der erste Satz ist ein Largo . . . . . Sein Ausdruck ist ernsthaft; manchmal gar wild und stürmisch; der Zuhörer soll vermuten, daß er ein Schauspiel ungefähr dieses Inhalts zu erwarten habe. Doch nicht dieses Inhalts allein. Zärtlichkeit, Reue, Gewissensangst, Unterwerfung nehmen ihr Teil daran, und der zweite Satz, ein Andante . . . . beschäftiget sich also mit dunkeln und mitleidigen Klagen usw. (L. M. IX, 294).

einzelnen Akten an. Scheibe hatte gesagt: „die Symphonien, welche zwischen die Aufzüge zu stehen kommen, müssen sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten. Sie müssen also beide Aufzüge miteinander verbinden und die Zuschauer gleichsam unvermerkt aus einer Gemütsbewegung in die andre führen. Es ist dahero sehr gut, wenn man allemal zweene Sätze machet. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nötig, wenn die Affekte einander allzusehr entgegen sind, sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen“ (a. a. O. S. 617). Agricolas Zwischenaktsmusik hatte immer nur einen Satz, der sich im Ausdruck auf den vorhergehenden Akt bezog, und Lessing billigt dies ausdrücklich aus zwei Gründen. Einmal von der Poesie aus:[1]) Die Musik ist im Drama nur Hilfskunst, ihre Aufgabe ist damit bezeichnet, daß sie „gewissermaßen die Stelle der alten Chöre vertritt“, und daher muß sie sich darauf beschränken, die im vorhergehenden Akte erregte Empfindung ausklingen zu lassen. Denn ein Darstellen der Grundstimmung des folgenden Aktes, wozu ja nach Lessing die Musik imstande ist, würde einen Eingriff in den Plan des Dichters, ein Zerstören der dramatischen Spannung bedeuten. Aus demselben Grunde darf die Musik am Anfang des Stückes seinen „allgemeinen Ton . . . nicht stärker, nicht bestimmter angeben, als ihn ungefähr der Titel angibt.“ Denn „Man darf den Zuhörer wohl das Ziel zeigen, wohin man ihn führen will, aber die verschiedenen Wege, auf welchen er dahin gelangen soll, müssen ihm gänzlich verborgen bleiben.“

Aber auch im Wesen der Musik findet Lessing die Beschränkung auf einen Satz zwischen den Akten begründet. Denn zwei musikalische Sätze mit verschiedenem oder gar entgegengesetztem Gefühlsinhalt müssen für den Hörer auseinanderfallen und ein unbehagliches Gefühl aesthetischer Disharmonie hervorrufen. „Itzt zerschmelzen wir in Wehmut und auf einmal sollen wir rasen. Wie? Warum? Wider wen? Wider eben den, für den unsere Seele ganz mitleidiges Gefühl war? Oder wider einen andern? Alles das kann die Musik nicht bestimmen, sie läßt uns in Ungewißheit und Verwirrung, wir empfinden, ohne eine richtige Folge

[1]) Aus diesen Ausführungen geht hervor, daß sie später entstanden sein müssen als das Fragment 27 zum Laokoon, sonst wäre nicht zu verstehen, weshalb Lessing dort bei der Verbindung von Poesie als Haupt- und Musik als Hilfskunst die dramatischen Symphonien unerwähnt gelassen hätte.

unserer Empfindungen wahrzunehmen, wir empfinden wie im Traume und alle diese unordentlichen Empfindungen sind mehr abmattend als ergötzend" (L.-M. IX, 296). Zwei widersprechende Leidenschaften können eher durch allmählichen Übergang von einer in die andere in einem Satze dargestellt werden, aber das eigentliche Gebiet der Musik ist der Ausdruck allgemeiner Empfindungen, widersprechende Empfindungen müssen durch deutliche Begriffe, die nur Worte gewähren können dargestellt werden, wenn sie zu einer Einheit zusammen wirken sollen, und daher ist die „Motivierung der plötzlichen Übergänge einer der größten Vorteile, den die Musik aus der Vereinigung mit der Poesie ziehet, ja vielleicht der allergrößte." Zur Erläuterung weist Lessing auf die Gegenseite dieser Grenzen der Musik hin, auf den tiefbegründeten inneren Zusammenhang der Stimmung, der die Sätze einer Symphonie trotz ihres verschiedenen Charakters verbindet, „sie drücken etwas anders aus, aber nicht etwas Verschiedenes." An dieser Stelle findet er die wärmsten Worte für die Wirkungen der Musik, die zugleich reifer und feiner sind als alles, was bisher von ihm und seinem Kreise an Äußerungen über musikalische Aesthetik angeführt werden konnte." Wer mit unserm Herzen sprechen und sympathetische Neigungen in ihm erwecken will, muß ebensowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innigste Verbindung aller und jeder Teile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann" (L.-M. IX, 297).

Aber obwohl Lessing hier seine Untersuchungen bis auf rein musikalische Probleme ausdehnt, steht er im Grunde doch ganz auf dem Standpunkt der Poesie, seine Ansichten über die Verbindung der beiden Künste lassen sich hier in dem Satze zusammenfassen, daß die Musik durch die Verbindung mit der Poesie ihr Ausdrucksgebiet erweitern könne, indem sie vor Aufgaben gestellt wird, die die Besinnung auf ihre letzten Ausdrucksmöglichkeiten und deren intensivste Ausnutzung erfordern[1]). Wir haben in diesen Sätzen eine eigentümliche Ergänzung zu dem Fragment 27 des Laokoon. Dort kam Lessing von der formalen

[1]) cf. auch Sulzer, im Artikel Oper; er sagt, man habe der Oper „die Anwendung der Musik auf die Schilderungen aller Arten der Leidenschaften zu danken, woran man ohne die Oper vermutlich nicht würde gedacht haben.'

Seite her zu der Forderung, die Ausgestaltung der Poesie nach den Gesetzen der Musik zu richten und gewann so die weitschweifige, Empfindungen schildernde Dichtung für die Musik; in der Hamburgischen Dramaturgie legt er von der Poesie ausgehend den Nachdruck auf die Seite des Inhalts und erklärt von da aus die Darstellung des plötzlichen Überganges im Zusammenwirken der beiden Künste. Hier sind gewissermaßen die Endpunkte von zwei Reihen, in die bei Lessing das Problem der Verbindung von Poesie und Musik ausläuft: eine Synthese zwischen diesen beiden, durch Verschiedenheit des Standpunktes bedingten Resultaten hat Lessing nicht vollzogen, denn abgesehen davon, daß ihm die Gelegenheit dazu fehlte, sind sie ihm wohl kaum als solche zum Bewußtsein gekommen.

D.

Aber Lessings Stellungnahme zu unserm Problem wird dadurch nicht entwertet; zu ihrer Würdigung bedarf es eines andern Maßstabes, der Betrachtung seiner Äußerungen im Zusammenhang mit denen seiner Freunde und engeren Genossen; deshalb sollen die in der vorliegenden Arbeit enthaltenen Andeutungen in dieser Richtung noch in einer kurzen abschließenden Darstellung vereinigt und ausgebaut werden.

Lessings Behandlungen der Frage nach der Verbindung von Poesie und Musik bedeuten im Rahmen des Berliner Kreises eine Synthese von zwei Richtungen, die man dort konstatieren kann. Die eine Richtung, die deduktiv von Prinzipien und von einem System ausgehend nicht bis zur Praxis herunterkommt, ist durch Mendelssohn vertreten; unter der andern Richtung verstehen wir die Männer wie Krause, Marpurg, Sulzer, die in dem Wunsche, praktische Anweisungen und Regeln für das künstlerische Schaffen zu gewinnen, an vorhandenen Formen eine Untersuchung ihrer Existenzbedingungen unternahmen.

Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, wie Lessings Methode in der Aesthetik gegenüber Mendelssohns abstrakter Systematik einen glücklichen Ausgleich zwischen Empirie und Spekulation bedeutet, und die letztere ist es, die ihn andererseits von den übrigen Mitgliedern seines Kreises scheidet und über sie erhebt, da sie bei ihrem rein induktiven Verfahren kein festes Fundament für ihre Betrachtungen und noch weniger für etwa ableitbare Gesetze fanden.

Bei der Verbindung von Poesie und Musik zeigt sich dieses Verhältnis am deutlichsten in der Stellung zum Opernproblem. In der Unzufriedenheit mit der Oper, wie sie damals vorhanden war, sind bis auf Agricola alle einig. Mendelssohn kann aber trotz seiner gelegentlich geäußerten Verachtung für diese Kunstform in seiner systematischen Hauptschrift bezeichnender Weise ihren schwachen Punkt nicht finden, ihm ist die theoretische Feststellung des Vorhandenseins von Poesie, Musik und Mimik gleichbedeutend mit der Lösung des Problems ihrer Verbindung, er findet keinen Maßstab für die Wertung ihres Zusammenwirkens.

Die Auffassung der empirisch gerichteten Gruppe von der Oper enthält merkwürdige Widersprüche: diese Männer empfinden die Oper ihrer Zeit als unbefriedigend, aber die Überlegung, daß eine Verbindung zweier so bedeutender Künste wie Poesie und Musik nicht wertlos sein können, drängt ihnen immer wieder eine hohe Schätzung dieser Kunstform ohne nähere Begründung auf (Scheibe a. a. O. S. 60, Sulzer, Artikel Oper), und sie finden sich hierin durch die Beobachtung bestärkt, welch starken Eindruck oft einzelne Stellen einer Oper machen können (Krause a. a. O. S. 361 ff.). Kennzeichnend für diesen unausgeglichenen Standpunkt, der die Oper zugleich abweisen und aus ihr selbst begreifen will, ist der Anfang von Sulzers Artikel Oper: „Bei dem außerordentlichen Schauspiel, dem die Italiener den Namen Opera gegeben haben, herrscht eine so merkwürdige Vermischung des Großen und Kleinen, des Schönen und Abgeschmackten, daß ich verlegen bin, wie und was ich davon schreiben soll .... Auf eine Szene, bei der wir uns selbst vergessen und für die handelnden Personen mit dem lebhaftesten Interesse eingenommen werden, folget sehr oft eine, wo uns eben diese Personen als bloße Gaukler vorkommen, die mit ungeheurem Aufwand, aber zugleich auf die ungeschickteste Weise den dummen Pöbel in Schrecken und Verwunderung zu setzen suchen ....“ Und etwas später: „Die Oper kann das größte und wichtigste aller dramatischen Schauspiele sein, weil darin alle schönen Künste ihre Kräfte vereinigen: aber eben dieses Schauspiel beweist den Leichtsinn der Neueren, die in demselben alle diese Künste zugleich erniedriget und verächtlich gemacht haben.“

Lessing erfaßt das Opernproblem von vornherein mit ganz anderen Voraussetzungen. In der Tarantula, wo es ihm letzten Endes noch ungelöst bleibt, scheut er nicht vor der Konsequenz zurück, die Oper überhaupt abzulehnen, für ihn gilt die Berufung auf

ihre Beliebtheit beim Publikum nicht (cf. Nicolai, Scheibe, Krause). Andererseits erkennt er im Verlaufe seiner Beschäftigungen mit der Opernfrage auch, daß zur Wirkung der Künste in einer Verbindung nicht ihre Quantität, sondern ihre besondere Qualität maßgebend sei, und damit wird bei ihm das Problem der Verbindung ohne Einmischung moralischer Gesichtspunkte (cf. Mendelssohns Begründung des Wertes von Kunstverbindungen in den Briefen über Kunst) zuerst rein aesthetisch gefaßt, es fließt ganz zwanglos aus der Lehre von den aesthetischen Zeichen.

Noch an einem anderen Punkte läßt sich die Zusammenschau der Probleme und die Konsequenz ihrer Behandlung bei Lessing im Gegensatz zu seinen Freunden erkennen. Bei ihnen laufen zwei Gedankenreihen unverbunden oder doch nicht bewußt vereinigt nebeneinander her. Auch sie reden von dem Alter der Verbindung von Poesie und Musik im Gesange und von der Vereinigung dieser Künste im antiken Drama (cf. Mendelssohn, Hauptgrundsätze; Sulzer, Artikel Musik; Krause a. a. O. S. 3), aber die Anwendung dieser Erkenntnis auf das Problem der Oper wird durch die Auffassung von ihrer Entstehung in eigentümlicher Weise verschoben. Mendelssohn freilich äußert sich zu dieser Frage überhaupt nicht, Krause dagegen stellt die Oper mit der Kantate zusammen[1]) und sieht das Charakteristische an ihr im Wechsel von Chor, Rezitativ und Arie, und Sulzer sagt ausdrücklich, daß die äußere Ähnlichkeit dieser „nicht alten Erfindung des italienischen Witzes" mit der griechischen Tragödie wohl zufällig und ohne irgend eine Beziehung entstanden sei (Art. Oper). Trotz dieser Auffassung betont man an anderen Stellen wieder den dramatischen Kern der Oper, und dem bewußten Kunstprodukt gegenüber die Natürlichkeit der Verbindung von Poesie und Musik. Erst Lessing faßte auch hier zusammen. Der tönende Laut als „Ausdruck der Leidenschaften" ist ihm das Musikalische in der Poesie, und einem gemeinsamen Ursprung entstammen beide Künste. Und dieses Musikalische in der Poesie erfaßt er an der lebendigen Darstellung im Drama, an den Schmerzenslauten des Philoktet. Somit ist für ihn ein möglicher Zusammenhang des dramatischen Ausdrucks der Affekte und einer Kunstform, die Poesie und Musik im Drama vereinigen will, gegeben, und die Tatsache, daß seine Äußerungen über das Problem der Verbindung von Poesie und Musik immer mit dem Opern-

[1]) Im Anschluß an Gottscheds kritische Dichtkunst.

problem zusammenhängen, ist tiefer begründet, als bei seinen Zeitgenossen, die sich an die Oper nur deswegen anschlossen, weil sie vorhanden war und das Lied erst wieder geschaffen wurde. Während man bei den Zeitgenossen nicht einsieht, warum in der Oper die dramatische Poesie das Fundament sein soll[1]), macht Lessings Schätzung des Dramas als höchster und eigentlichster Gattung der Poesie diese Fundamentierung erst begreiflich. Die Voraussetzungslosigkeit Lessings im Gegensatz zu der Gebundenheit der anderen durch die Oper, wie sie vorhanden war, beweist der Umstand, daß Lessing nicht in der Oper die größte Annäherung an sein Ideal der Verbindung von Poesie und Musik fand. Zu diesem Resultat müssen wir kommen, wenn wir die Ergebnisse des Laokoon-Fragmentes 27 auf den Einzelfall der Hamburgischen Dramaturgie anwenden. Denn dem Wirken der beiden Künste zu gleichen Teilen, das Lessing dort als Ideal postuliert hatte, kommt die Zwischenaktsmusik der Tragödie, wie er sie auffaßt, am nächsten: hier richtet sich eine Folge von Zeichen der einen Kunst nach einer Folge von Zeichen der anderen, ohne daß wie bei der Pantomime in der Ausführung die eine Zeichenfolge unterdrückt wird.

Andererseits ist hier die Musik nur Hilfskunst, sie deutet nur aus was die Poesie ihr überliefert, und so bleibt trotz des Dramas mit seiner Zwischenaktsmusik auch im Rahmen von Lessings Zeichenlehre die Möglichkeit einer engeren und harmonischeren Verbindung der beiden Künste noch offen.

---

[1]) Diese Meinung ist teils deutlich ausgesprochen (cf. Sulzer Art. Oper Krause S. 48 „Der Dichter macht den Entwurf und der Komponist muß ihm genau folgen", teils liegt sie unbewußt zugrunde (cf. Mendelssohn).

Literatur.

Moses Mendelssohns gesammelte Schriften.
hgg. von G. B. Mendelssohn, Leipzig 1843.

G. E. Lessings sämtliche Schriften.
hgg. v. Lachmann u. Muncker, Stuttgart 1886 ff.

Lessings Werke. Berlin, Gustav Hempel 1868, 1875, Bd. 6 und 11, 2.

Friedr. Nicolai, Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland, Berlin 1755.

Joh. Aug. Eberhard, Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens Berlin 1776.

Christ. Gottfr. Krause, Von der musikalischen Poesie, Berlin 1752.

Dubos, Réflexions critique sur la póesie et sur la peinture 1732.

Joh. Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1. Aufl. Leipzig 1771–74.

Friedrich Wilh. Marpurg, Der kritische Musikus an der Spree. Berlin 1749–50.

Joh. Friedr. Agricola (Flavio Anicio Olibrio) Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tiber an den kritischen Musikus an der Spree. Berlin 1749.

Derselbe, Schreiben an Herrn — — —, in welchem F. A. O. sein Schreiben an den kritischen Musikus an der Spree verteidiget und auf dessen Widerlegung antwortet. Berlin 1749,

Joh. Christoph Gottsched, Versuch einer kritischen Dichtkunst. 4. Aufl. Leipzig 1751.

Joh. Adolf Scheibe, Der kritische Musikus, 2. Aufl. Leipzig 1745.

Leonhard Euler, Tentamen novae theoriae musicae, Petersburg 1739.

Hermann Abert, Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik, Leipzig 1899.

Friedrich Braitmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing, Frauenfeld 1889.

E. Bergmann, Die Begründung der deutschen Aesthetik durch A. G. Baumgarten und G. F. Meier, Leipzig 1911.

Hugo Blümner, Lessings Laokoon, Berlin 1880.

H. Bulthaupt, Dramaturgie der Oper, 1887.

Ernst Cassirer, Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. Berlin 1917.

Danzel-Guhrauer, G. E. Lessing, 2. Aufl. Berlin 1880.

Wilh. Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1910.

J. H. Fischer, Aus Berlins Vergangenheit. Berlin 1891.

Ludw. Goldstein, Moses Mendelssohn und die deutsche Aesthetik. Königsberg 1904.

A. B. Marx, Gluck und die Oper. 1863.

H. G. Meyer, Leibniz und Baumgarten. Halle 1875.

F. Muncker, Moses Mendelssohn und die deutsche Literatur. Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland Bd. 1.

Erich Schmidt, Lessing. Berlin 1899.

Christian Schrempf, Lessing. Stuttgart 1906 (Frommanns Klassiker der Philosophie XIX).

Robert Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Aesthetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller. Würzburg 1892.

Heinrich von Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886.

Rudolf Unger, Hamann und die Aufklärung. Jena 1911.

Lebenslauf.

Am 24. Juni 1893 wurde ich, Annemarie Deditius in Oels (Schlesien) geboren, als Tochter des Regierungsbaumeisters, jetzt Baurats, Eugen Deditius und seiner Frau Martha, geborene Klar. Ich bin evangelischer Konfession. 1895 zogen meine Eltern nach Lübeck; dort besuchte ich von Ostern 1899 bis Michaelis 1908 die höhere Privatmädchenschule von Fräulein A. Roquette und von Michaelis 1908 das Reform-Realgymnasium (Johanneum), an dem ich Ostern 1912 die Reifeprüfung bestand. Nachdem ich im September 1912 die Humanistische Ergänzungsprüfung in Latein und Griechisch am Gymnasium (Katharineum) in Lübeck bestanden hatte, studierte ich vom Wintersemester 1912/13 bis Sommersemester 1914 in München. Im Wintersemester 1914/15 studierte ich in Berlin und vom Sommersemester 1915 wieder in München, hauptsächlich Germanistik und Philosophie, anfangs auch klassische Philologie. Ich hörte Vorlesungen und Übungen bei folgenden Herrn Professoren und Dozenten: von Aster, Baeumker, Becher, Crusius, Drerup, Herrmann, Kieckers, von Kraus, Külpe †, von der Leyen, Loeschcke, Muncker, Paul, von Poehlmann †, Riehl, Rödiger, Streitberg, Unger, Vollmer, von Wilamowitz-Möllendorf, Wölfflin. Herrn Geheimrat Prof. Dr. Muncker bin ich für seine wohlwollende Förderung der vorliegenden Arbeit zu besonderen Dank verpflichtet.